● 王耀华

民族音乐论集

福建教育出版社
一九八八年·福州

《民族音乐论集》读后感

（代　序）

我喜欢读耀华的文章，因为如见其人：诚挚，实在，不肯虚张声势，总是言之有物。

他没有那种盛气凌人之态，无论文中是否真有误差，别人也尽可放心和他争论。学术问题本来要依靠群体的互相切磋、启发才得发展；能否处理得当，关键在于真诚和互相尊重。耀华有一个虚己待人的胸怀，所以也很能注意吸收他人在学术上的新成就；并且总要在引用这类新观点、新论断时注明出处，并不含混地使人视如己出。这倒正是讲真功夫的人应有的作风。我想，他的成果多、进步快的原因，不只在于他的人所共知的勤奋，恐怕格外重要地更在于这点虚怀若谷、长于吸收的素质吧！

有一种新起的世俗之见，误以为谦虚谨慎者一定保守，仿佛革新家必须天生有一付剑拔弩张的架式。我倒颇为怀疑这种态度是不是来源于60年代末那种把浮燥、虚夸当做时髦的“狂妄”派。有些貌似很“新”的东西实际上真是旧得很，旧就旧在只换多少新标签，“最最革命”也好，“最新科学方法”也好，却依旧是不讲实际条件，不讲真功夫，而永远只靠“时装”取胜。

文化工作、理论研究工作者忘不得鲁迅先生讲文化工作时，极力强调过的一个“韧”字。我始终坚信，在文化工作中讲革新

与突破，必须依靠踏踏实实的基础工作而不能讲大轰大嗡；必须善用新法来开垦自己脚下这块现实的基地，而不是用意于炫耀新方法的本身，也不是离开这块基地、另起炉灶来架构空中楼阁。至于说到那些利用新方法、新学科之名来树宗立派的企图，就更是等而下之、不足与论的了。

耀华的学风，恰可说明一种默默耕耘、终见成绩，立足传统、勇于出新的路子。他的用功之勤，几乎遍及于我国传统音乐研究的各个领域，是自不必说的。他似乎是不怎么谈论音乐形态学、音乐民族学、比较研究等等方法论或学科建设问题，但却是真正学习了这些新东西并且应用于自己的研究课题。这是一种勇于吸收，善于消化而不以骛奇为目的的态度，是一种不以空论为标榜而埋头苦干、虚实并务的作风。了解这一点就知道他为什么短期出国访问之机，却能奇迹般地写出《琉球、中国音乐比较论》这样的著作了。

在耀华以部分旧作与未发表著作结集的时候，我说了以上这些话。虽颇有点离开了这些篇论文的本身，我想这也是一种回顾的方法吧！

黄翔鹏

1988年5月上旬

目 录

《民族音乐论集》读后感（代序）…………黄翔鹏

一、福建民歌的色彩区及其调式、音调特点………1
二、闽东畲族“双音”的复调特点……………35
三、畲汉民歌相互影响交流四例……………57
四、福建戏曲各曲牌体系内部的贯穿联系………74
五、歌仔戏《七字调》的形成与发展……………92
六、闽剧唱腔风格的形成…………………116
七、庶民戏音乐与【四平腔】…………………131
八、莆仙戏是宋元南戏支流的例证……………148
九、宋代福建的戏曲和戏曲音乐……………169
十、宋代闽人的音乐思想和音乐著述…………183
十一、写意中的写实…………………………194
十二、福建南曲与汉民族音乐结构层次………206
十三、中国古代相对稳定持续发展的音乐结构…254

本书论文初刊一览表…………………………291

后记……………………………………292

福建民歌的色彩区及其调式、音调特点

福建民歌素以音调色彩独特，旋律进行多样而著称。然而，在其境内，随着地理环境、生活习惯、经济、政治、历史变迁等方面的差异，又形成了多种不同的风格特点。为了较为清晰地了解各地的音乐风格，对现状有一个概略的认识，试将福建民歌归纳成八个色彩区：闽西色彩区、闽南色彩区、莆仙色彩区、闽东（福州）色彩区、闽中色彩区、闽北色彩区、闽北客家色彩区，以及闽东畲族色彩区。分别择要阐述如下。

一、闽西色彩区

闽西地处武夷山脉南段与博平岭之间，全区山峦叠嶂，连绵延亘。在高低起伏的山峰之间，夹流着汀江、沙溪支流等大小不等的溪涧河道。自唐代以来，大批客家人由江西移入，对闽西地区的发展付出了辛勤的劳动。历代以来均属汀州府治，当地群众在长期共同的经济生活和政治生活中，形成了共同的文化生活。客家话成了客家人的共同语言，客家山歌是客家民间歌曲的代表。

此外，尚有龙岩、漳平两县，地处闽西客家的东邻。在历史上与闽南沿海一带关系密切，因此，至今龙岩方言尚未脱离闽南方言而独立。然而龙岩的经济又和闽西客家的山区经济有许多共同之处，而且长期以来作为闽西地区的政治、经济中心，与闽西各县保持着紧密交流。因此，在民歌形式上亦在不断的交流、吸收、融化之中，所以，龙岩、漳平在音乐色彩区的划分方面，应该列

入闽西色彩区。
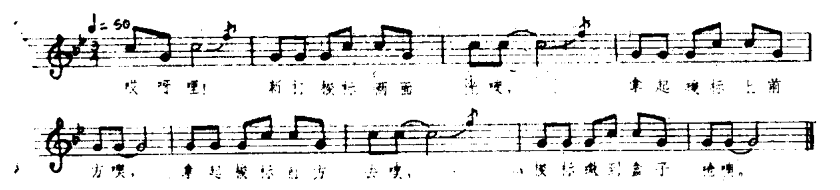
闽西色彩区包括龙岩地区各县及三明地区的清流、宁化、明溪。其民间歌曲以山歌为代表，按音调特点可分三类：客家山歌、龙岩山歌，连城山歌。

1.客家山歌

闽西客家山歌，指的是流传于闽西旧属汀州府治的长汀、上杭、武平、永定、宁化、清流、归化（今明溪县部分地区）等县，和连城部分地区，客家人聚居地的山歌。

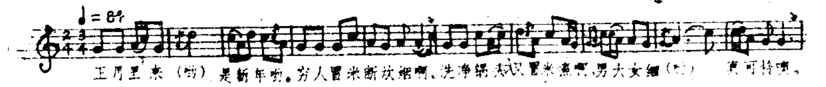
在音乐上，除具备一般山歌的特点之外，其调式以徵调式居多，羽调式次之；旋律音调的突出特点，是强调羽、商两音在旋律中的典型意义。最有代表性的例子，是流行于宁化一带的《新打梭标》，全曲只用羽、商两音，以它们之间的直接交替形成的纯四度为旋律进行的特征。徵音只作为乐句落音高音re的后倚音，而起装饰作用。

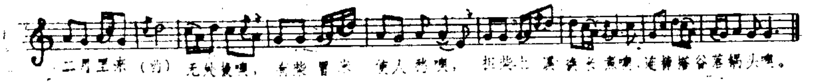
〔例一〕新打梭标　（长汀）



在许多徵、羽调式的客家山歌中，也具有这种强调羽、商两音的特点。如：

〔例二〕正月里来是新年　（武平）
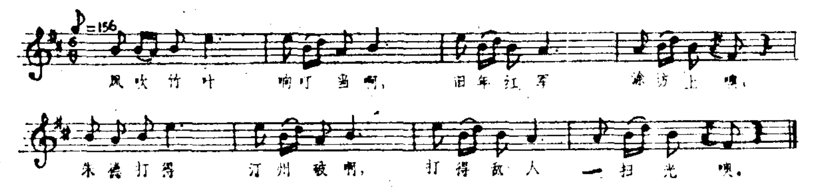




上例中，羽、商两音是通过以下两个方面来强调的：一是把它们置于重要的节拍位置，用长时值唱出，如第二、第十二小节的商（re）音，第九、第十七小节的羽（la）音；一是将它们放在乐句结尾，作为乐句落音，如第五、第十五小节的羽（la）音。羽音与徵音之间的平稳进行，羽对徵在色彩上的烘托，使情绪显得深切内在，在此增添了唱词中悲苦情绪的表达。羽、商两音之间的直接交替，由徵（sol）到商（re）的跳越进行，对激愤情绪的表现又起了有力的衬托作用。因此，使其情绪显得悲中蓄愤、怨中含恨。

同样的，在羽调式的客家山歌中，也经常运用商（re）音作为上句落音，而使它在曲调中具有突出的地位。如：长汀山歌《风吹竹叶》。

〔例三〕风吹竹叶　（长汀）
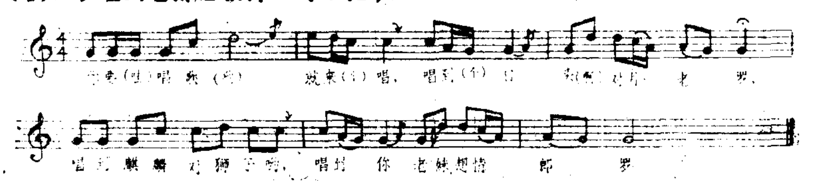


此例虽落于角（mi）音，但明显的是羽音的下滑，仍属羽调式。其中商（re）音的强调，除作为乐节的顶点音和结束音之外，还在第二、三、六、七小节的开头，以突出的位置往羽（la）音进行，构成纯四度跳进，这些旋律特点，配以中速舒展的节奏，具有悠扬、优美、流畅、爽朗的感情素质。

在客家山歌中，还有一些是强调商音、宫音的徵调式。如：下面这首宁化山歌《唱得老妹想情郎》，曲调一开始，就完整地展现了徵、宫、商这三个音，第一乐句以sol.do.re，mi.re.do为旋律骨干，强调以宫音为中心的音调进行，此后，在旋律的发展过程中，又反复出现徵商（sol.re）、徵宫（sol.do）的跳进，

因此，使情绪显得开朗、热情。

〔例四〕**唱到老妹想情郎**　（宁化）
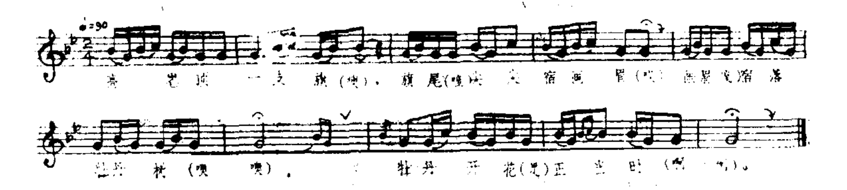


在闽西与广东交界的永定、武平的某些地方，其山歌又与粤东北客家有着紧密联系。如：武平岩前山歌、永定峰市山歌与广东蕉岭、大埔等地的某些山歌都有许多相似之处，表现出较为明显的相互交流、影响、吸收关系。

2.龙岩山歌

龙岩山歌以龙岩城关山歌最具典型意义。其基本结构是对称式的上下句，也有以上下句结构为基础的、第三句由第一句稍作变化而成的四句体。其全部音域只有纯四度，包括三个音：羽宫商（la.do.re），旋律音调与语言音调紧相吻合，构成以宫音为支点的上下回绕型的进行，具有吟诵风味。
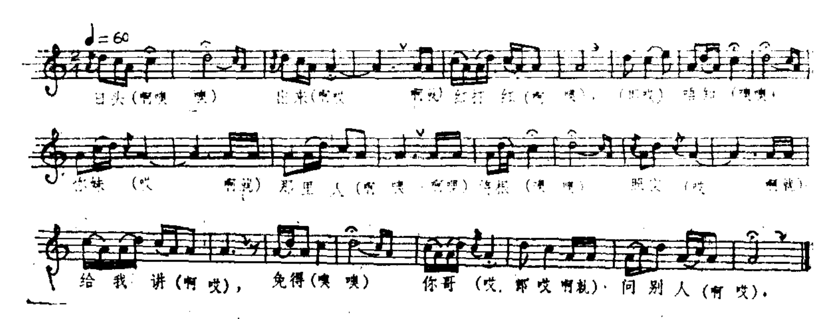
〔例五〕**高山仑顶一支旗**　（龙岩城关）



龙岩大池山歌，与城关山歌略有不同，表现出由 la.do.re 向上扩展的倾向，一是在每乐句的旋律进行中，把商音（re）置于突出的长时值的节奏位置。二是总音域还往上向角音（mi）扩展，其全部音列为 la.do.re.mi. 加之节奏上更多自由延长
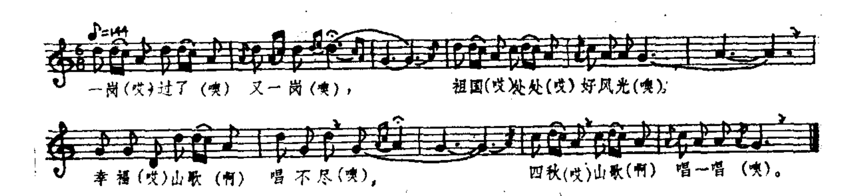
的发挥，使情绪的表达，更为热情奔放。如：

〔例六〕日头出来红打红　（龙岩大池）



龙岩适中山歌，又表现出由商宫羽（re、do、la）向下发展的特点。其音域往下扩展到徵商（sol、re），全音列为高音re、高音do、中音la、sol、re；调式也发生了变化，全曲为徵调式；旋律活动幅度有了较大的扩展，出现了龙岩城关山歌所没有的sol、re，re、高音re，la、高音re，高音re、sol等大跳进行。加之节奏上，以较为活跃的$\frac{6}{8}$拍子为基础，间以自由延长的拖尾，使情绪显得较为乐观、开朗。

〔例七〕一岗过了又一岗　（龙岩适中）



上述之外，在龙岩与连城交界处的万安等地，其山歌音调又与连城山歌紧相联系。
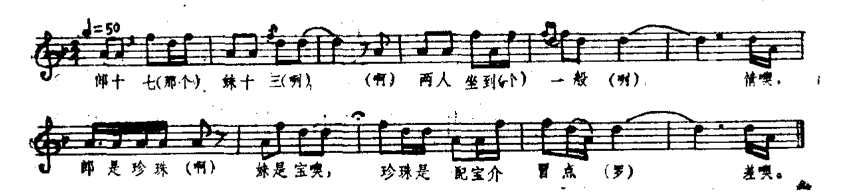
3. 连城山歌

连城地处闽西中部，但由于长期以来交通闭塞，与外界联系

不便，又界于客家话、闽中话、闽南（龙岩）话的交叉点上，受各方面的影响较多，所以，无论方言和音乐都有较为突出的特殊性。
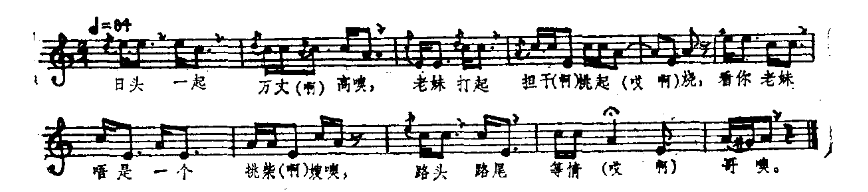
连城山歌在音乐上的特点是多羽调式，并在旋律进行中，强调角羽宫（mi.la.do）、羽宫角（la.do.mi）各音之间的分解和跳进。如：下面这首连城城关山歌，全曲为羽调式，全部音列是mi.sol.la.do·其中徵音（sol）只作经过音偶而出现一次。旋律进行中起决定作用的是角羽宫（mi.la.do）三个音。“do”或往“mi”作小六度跳进，或与“la”形成小三度进行；“mi”或用八分音符、十六分音符作同音反复，或与“la”构成纯四度进行。这些都综合形成了它的旋律的质朴风格。

〔例八〕郎是珍珠妹是宝 （连城）
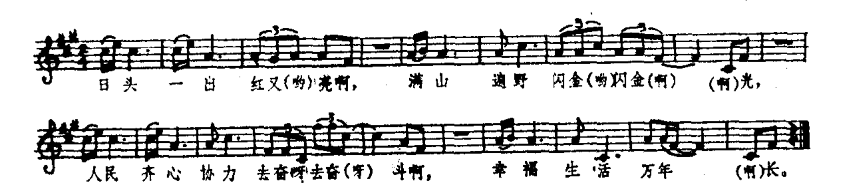


下例《日头一起万丈高》，以mi.la.do为基础，往上扩展到高音mi，并在结束时引进了升sol为下助音，使其调式色彩更为丰富。在旋律进行中，以高音起唱，形成起平落的趋势，给人以比前例高亢嘹亮的感受。

〔例九〕日头一起万丈高 （连城塘前）



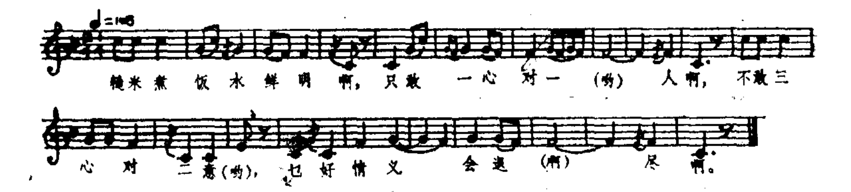
在另一首新民歌《太阳一出红又亮》中，其音域又作了进一步扩充，以mi.la.do.mi.sol.la为骨干音，包括mi.la.do，la.do.mi，do.mi.sol，do.mi.la等旋律音组。这些旋律音组在高音区以自由宽广的节奏出现时，显得热情洋溢；在低音区以较为短促收煞的节奏唱出时，又使感情的表达更为内在深切，而富于活力。此外，在曲调进行中，还出现了以变宫为下助音，商音为上助音的情况，增加了旋律的丰富性。

〔例十〕**太阳一出红又亮** （连城）



连城山歌中，除以上介绍以mi.la.do，la.do.mi，do.mi.sol，do.mi.la为旋律骨干音的羽调式外，也还有属于其他调式的，如：福地山歌《只敢一心对一人》，全曲为徵调式。在其音阶结构中，没有羽、角音，而加入了变宫音，成为徵 变宫 宫 商 徵（sol.si.do.re.sol）并由这几个音的自然连接，构成富有特性的旋律进行。感情表达深挚、朴实。

〔例十一〕**只敢一心对一人** （连城福地）



二、闽南色彩区

包括晋江、龙溪两地区及厦门市。

闽南地处福建东南，西北以戴云山、博平山与闽西相连，东南滨海，拥有全省最长的海岸线和大小岛屿。全区土地肥沃，气候温和，物产富庶。人民主要以农、渔为业，靠着江河、海路，内部交流十分密切。但是在长期的封建社会里，人民过着贫穷困苦的生活。为了糊口谋生，不少闽南人民背井离乡，远涉重洋，侨居海外，这些华侨的辛勤劳动和创造精神为南洋经济的开发作出了巨大的贡献。留居本土的闽南人民，在改造荒山、海洋的同时，和外族侵略者进行了不屈的斗争。明清鼎革之际，闽南义民参加郑成功的队伍，跨海东征，从荷兰殖民主义者手里，夺回了祖国的宝岛台湾。今天，闽南人民正在为台湾回归祖国、实现统一大业，作出自己的贡献。

在这种共同的经济生活和共同的政治斗争中，闽南人民用自己的聪明才智，创造了独具特色的民间音乐艺术。其中，按音乐风格的差异，又可分为泉州色彩点、漳州色彩点。

1.泉州色彩点
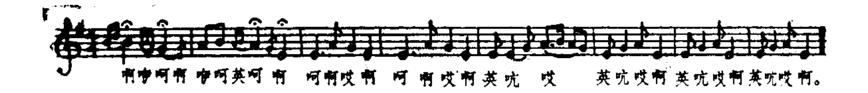
包括泉州市和晋江地区各县。民间歌曲的种类较多，其调式以羽调式、商调式居多，宫调式、徵调式较少。前二者之间具有互相渗透的特点，即在羽调式中，多强调商音；在商调式中，多强调羽音。然而，与闽西客家山歌中的强调羽、商两音，又有所区别。一是音域上的不同，闽西客家山歌中强调商音的羽调式，音域一般在中音mi到高音re之间；泉州色彩点的羽调式民歌中，音域多在低音la到中音la之间。二是旋律音调的差异，闽西客家山歌较多羽商之间直接连接的纯四度跳进音调；泉州色彩点的羽调

式民歌中，羽商之间常有宫音作缓冲，形成

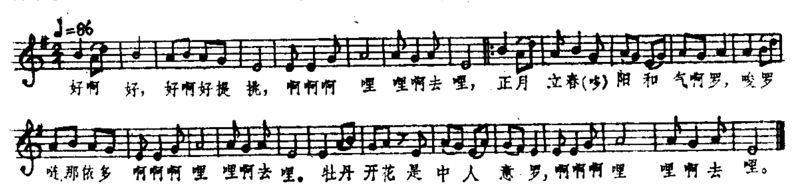


的进行。如：《呼牛歌》、《唆罗嗹》。

〔例十二〕**呼牛歌** （泉州）



〔例十三〕**唆罗**嗹 （泉州）



上引两例的音域都在低音la到中音sol之间，商、羽之间的宫音缓冲有两种情况，一是由羽经宫到商，形成

的进行；二是由商（或羽）至宫，再返商至羽，形成



的进行。此时虽有商至羽音的跳进，但因音区较低和节奏上的弱拍位置而减弱了其突出效果。另，在《呼牛歌》的第三、四小节开头亦有羽至商音的四度跳进，同样由于节奏上强调了羽音，而将羽商连接置于弱拍位置，所以，亦无突出意义，不若《风吹竹叶》那样以突出的节拍强调四度跳进。

在永春茶歌中，亦有较为突出的羽商直接连接的进行，然而由于音域的往上扩充，和节拍、节奏形式的不同，亦与闽西客家

山歌色彩有异。其音域为中音la到高音sol，音列la、do、re、mi、sol；在旋律进行中，增加了羽、商连接之后继续上行的旋律音调，如

等；节拍为$\frac{3}{8}$拍子，节奏较为活泼轻快。总的色彩较为清新秀逸。
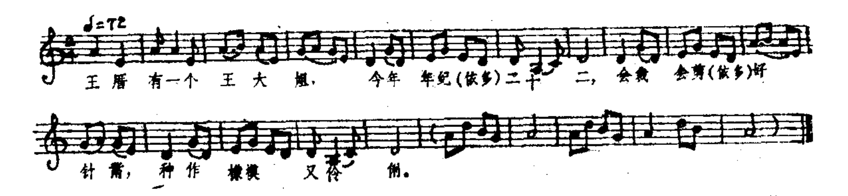
〔例十四〕新造拱桥挂栏杆　（永春茶歌）

♪=160

新造 拱桥是 挂栏 杆，新打 锄头是 上乌 绣，溪中那 无鱼 免抛 网啊，菜篮挑水是两头空。

《王大姐》作为羽、商调式交替、调性转换的例子，其第1至4小节与第5至8小节形成了羽调式与商调式的交替，第9至12小节的前后亦有商、羽交替的性质。声乐与尾奏之间，又形成d商调与a商调的同调式不同主音的五度关系的调性转换。其总音域为低音la到高音re，声乐部分在低音la到中音la（si）之间；音列为la、si、do、re、mi、sol、la、si、re；旋律音调中，强调la、mi、sol、re，re、la等进行。具有较强的歌唱性。
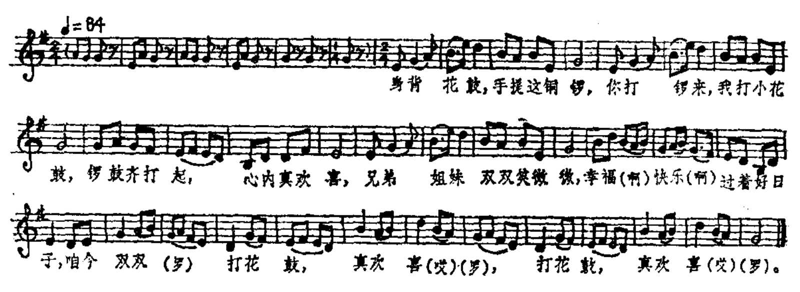
〔例十五〕王大姐　（泉州）



泉州色彩点中的宫调式、徵调式民歌，常有往羽调式交替或隐伏交替的现象出现。如：《打花鼓》，全曲基本调式是宫调

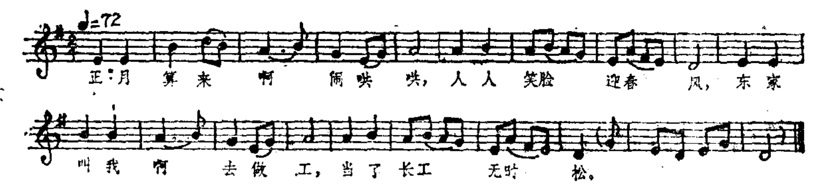
式，但在前半段旋律进行中甚为强调羽音上的三和弦音，隐伏着羽调式色彩，全曲似乎有两种音列在交替进行：以羽为主音的la、si、do、re、mi、sol、la，以宫为主音的sol、la、si、do、re、mi、sol。使全曲的情绪在乐观爽朗之中，含有柔美的气质。

〔例十六〕**打花鼓** （泉州）



下例《长工歌》，是在徵调式中隐伏着羽调式的因素，形成以羽音为主音的la、do、mi、sol，同以徵音为主音的sol、la、si、do、re、mi、sol，两个音列的隐伏交替。
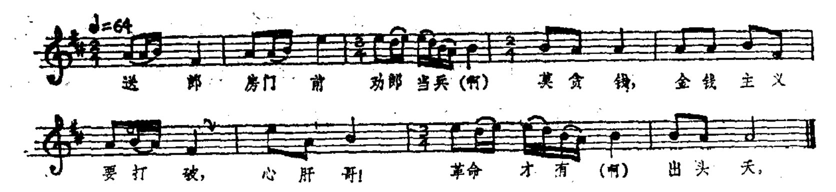
〔例十七〕**长工歌** （泉州）



这种在宫调式、徵调式中隐伏着往羽调式交替的因素，或直接往羽调式交替的情况，往往给音乐带来较为柔和的色彩，所以，我们可以称之为宫调式、徵调式的“羽化”或“柔化”。
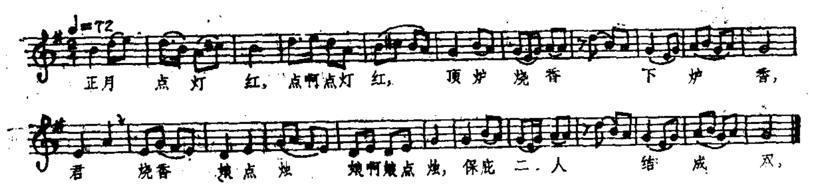
类似的情况，在闽西客家小调的徵调式歌曲中亦存在，只是它更强调角音，而具有往角羽调式隐伏交替的色彩，为了同上区别，可称之为徵调式的“角化”。如：《送郎当兵歌》。

〔例十八〕送郎当兵歌　（宁化）



在泉州色彩点中，南曲的影响十分巨大。除直接运用作为梨园戏、高甲戏音乐的组成部分之外，本地区民歌在音阶、音调方面也与它有着较为紧密的联系。因此，在民歌中亦有包括变宫、变徵音级的雅乐音阶，同时，在旋律进行中出现以变宫代宫、变徵代徵的“以偏代正”或经过性偏音的情况。如：《灯红歌》，其调式为宫调式，音列：sol、la、si、do、re、mi、♯fa、sol、la；旋律进行中，第2、5小节出现的“变徵”音，第15小节的变宫音，都明显地属于“以偏代正”，第13小节的变宫音属于经过性偏音。由于音阶、音调，以及旋律进行的平稳级进和回绕型线状、中速稍慢的节奏，所以，使它具有优美、雅致的特点。

〔例十九〕灯红歌　（泉州）
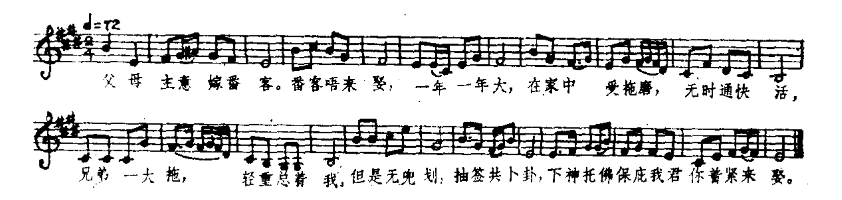


一些外来小调在本地流传过程中，亦逐渐地方化。如：《苏武牧羊》调被填上《父母主意嫁番客》的唱词后，其曲调在保留原曲式结构和旋律骨干的基础上，无论在调式、音阶、旋律行腔等方面，都有许多新的发展和变化。在调式音阶方面，原曲调为徵调式，现通过以变宫为角的变化，使它向宫调式变换，并在旋律进行中加入了变宫音和变徵音，而成为雅乐音阶，其基本音列

为sol、la、si、do、re、mi、#fa、sol；在旋律音调方面，根据闽南方言的语调，在演唱时，运用富有地方特色的吐字行腔方法，加进了许多润饰性的进行，



因此，使这一外来曲调明显地具备了本地音乐的色彩特点。

〔例二十〕**父母主意嫁番客**　（苏武牧羊调　泉州）
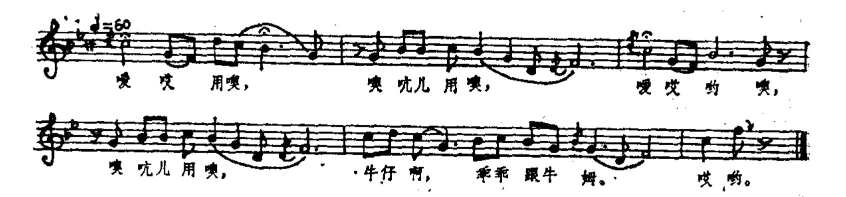


同样的，其它一些小调（如：《孟姜女调》等），由本地群众、走唱盲艺人演唱起来亦具有浓郁的地方色彩。
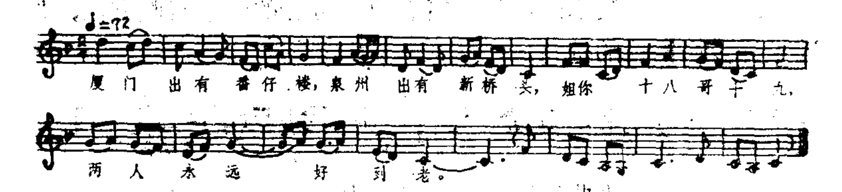
2．漳州色彩点

包括漳州市和龙溪地区各县。该区民歌以徵调式居多，商、羽调式次之。其徵调式民歌在音调上具有同时强调徵、商、宫音的特点，功能较为完整，色彩比较纯朴。如：漳浦《牧牛歌》和盲人走唱曲调《四空调》。

〔例二十一〕**牧牛歌**　（漳浦）
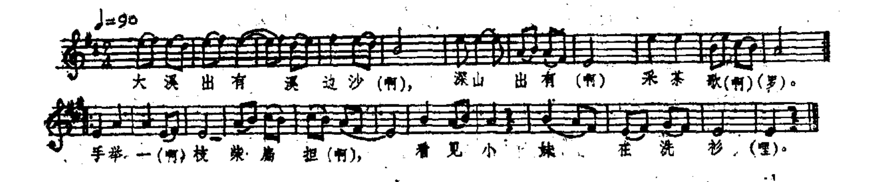


〔例二十二〕四空调　（漳州）



以上两例都是通过较长时值的节奏来分别强调商、宫、徵在调式中的骨干作用。前者形成商、宫经羽往徵进行的倾向性。节奏自由，音调高亢，具有悠扬、舒展的特点。后者是以乐句的结束音来突出商、宫、徵音，各乐句落音分别为商、徵、宫、徵，加以较为平稳的音调、节奏，使音乐具有叙述性的特点。

漳州色彩点的徵调式民歌中，亦有产生调式交替和调性转换的情况。如：漳州褒歌《大溪出有溪边沙》。

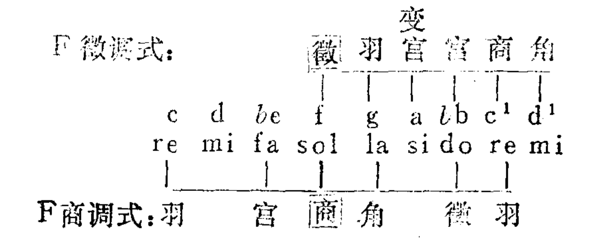
〔例二十三〕大溪出有溪边沙　（漳州褒歌）



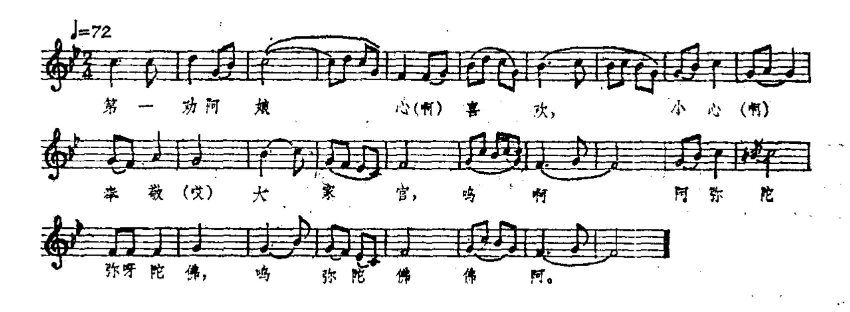
上例可分两个段落，虽然同为徵调式，但两段之间在调式色彩、和调性方面都形成鲜明的对比。头段为A徵调，但旋律进行中，突出商、羽两音，具有往商羽调式交替的色彩，乐段结束才肯定了A徵调式，形成了以商羽为中心音，与以徵音为中心的两个音列之间的对比与综合。配以悠长的节奏、悠扬优美的旋律，由女声唱出，展现出女性的柔美气质。后段为E徵调，在旋律进行中突出宫音，徵、宫之间的四度跳进，并隐伏着由徵、宫、角

构成的大三和弦骨干音，具有往A宫调式交替的性质，加之节奏上强弱的有规律反复，展现了男性的刚毅、豪迈的气质。

本色彩点的说唱曲种锦歌和地方戏曲芗剧，在发展过程中，曾广泛地吸取了民歌的养分，反过来又给民歌以深刻的影响。其中除有许多曲调为锦歌、芗剧、民歌所共同演唱之外，一些音乐手法和音乐风格亦被锦歌、芗剧和民歌所共同运用。如：诏安《洗佛歌》的《水车调》，明显的是运用了锦歌《杂碎仔》等曲牌中，结束乐句往下属调性转换相类似的手法，来改造《十月怀胎调》，而在后半部分产生了往下属调性转换的效果。形成了F徵调式与F商调式的同主音不同调式的转换。其音列：
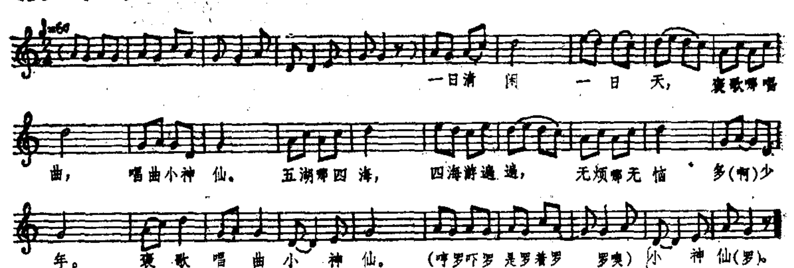


〔例二十四〕水车调 （诏安洗佛歌）



漳州《做戏歌》与芗剧杂碎调音调上有着紧密联系，形成羽商和商徵的两个音区和旋律音调的对比，色彩鲜明。

〔例二十五〕**做戏歌** （漳州）



三、莆仙色彩区
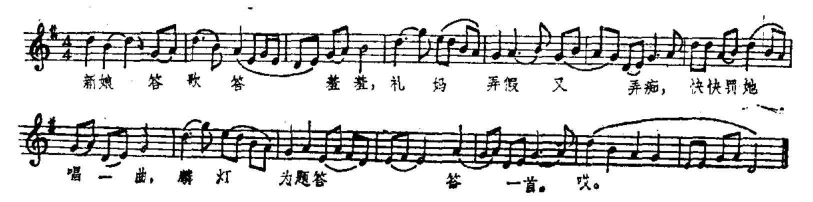
包括旧属兴化府治的莆田、仙游两县。这里的西部是沿永春、德化东行的戴云山余脉，东部是围绕着兴化湾的海滨。境内木兰溪水蜿蜒其间，地势平坦，土地肥沃，气候温和，物产丰庶。莆仙地区人民在长期共同的经济、政治、文化生活中，构成了特有的地域观念。形成了独特的方言——莆仙话，创造了地方性的民间音乐艺术形式。其中，莆仙戏有着悠久的历史，与宋元南戏有深刻的亲缘。保留着繁多的剧目，丰富的曲牌，古老而优秀的音乐传统，深得当地群众喜爱，成为广大人民文化生活中不可缺少的组成部份。除了有专业、业余剧团经常演出外，还在十音、八乐等音乐组织中演唱。因此，其中许多曲牌已经代替了某些地区的小调歌曲的地位，而作为口头歌唱艺术贯穿于人民群众的日常生活。如：仙游一带新婚闹房的歌唱形式——《搭歌桥》，其许多曲调（《玉盏》、《望故乡》、《苏州歌》等）就与莆仙戏曲牌有着血缘关系。调式以徵调式居多，宫、羽调式次之。多有如下旋律音调：

音乐风格质朴、粗犷。如：《玉盏》、《望故乡》。

〔例二十六〕玉盏 （仙游）

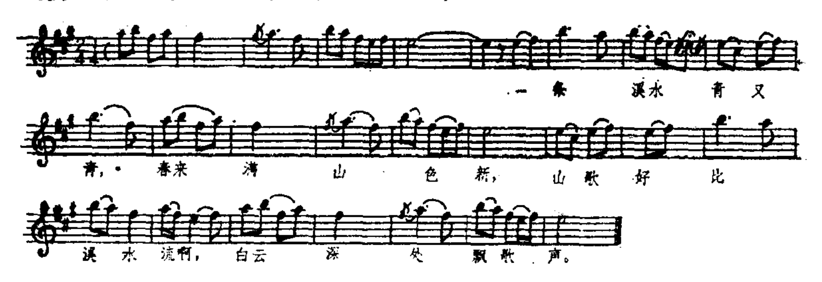


〔例二十七〕望故乡 （仙游）



此外，两县山区都有山歌，均为徵调式，其旋律音调与闽西客家山歌有某些类似之处，如：突出羽至商的四度跳进，及其终止式等。但在两个方面表现出不同的特点：一是在羽商跳进之前往往以徵音为起点向角音回绕，再向羽商进行，使其徵调式色彩更显鲜明。二是旋律音调中，多有徵羽之后往商音的上行四度跳进；而少有以突出的节拍位置由商音往羽音的下行跳进，商音往往经过宫音或变宫音之后往羽音进行。商音向羽音的直接连接只有在商音作四分附点音符延长之后，于很弱的位置带向羽音，因此效果甚微。加之在乐段结束之前三、四小节由羽音向宫音进行，使其具有向羽宫色彩转换的效果。所以，整个风格与闽西客家山歌仍有差异，较为柔婉、深挚。

〔例二十八〕白云深处飘歌声　（莆田）



四、闽东色彩区

从地理位置看，闽东包括南平以下闽江流域的大片土地，及其北面山区。有福州、闽候、长乐、福清、平潭、永泰、闽清、古田、屏南、连江、罗源、宁德、福安、周宁、寿宁、霞浦、福鼎等十七个县市。其南片为闽江干流及古田溪、尤溪、梅溪等三条支流所贯穿，除闽江出海口有小块三角洲平原外，余即鹫峰山脉横亘的丘陵地带。北片背山面海，太姥山脉突出其间，山多水少，形成闽东腹地。

它与莆仙色彩区相类似的情况，是本地区的戏曲剧种闽剧，历史悠久，传统丰富，有着深广的群众基础，其唱腔包括了由民歌、民谣发展而来的"江湖"，已经地方化了的外来"小调"、"洋歌"，和具有浓郁风格的"逗腔"。它们从民歌中吸取养料，又反过来给民歌以深刻的影响。其中，"小调"，"洋歌"类的许多曲牌，都已成为人民群众日常口头传唱的曲调。民歌的演唱者还吸收戏曲音乐工作者的艺术经验，对外来小调进行改造，使其地方化。如：福州一带流行的《真鸟仔》，与江南小调《凤阳花鼓》有着紧密联系。

盘诗是普遍流行于本色彩区各县的重要歌唱艺术。其题材广泛，形式多样，有《贺年诗》、《唱古人》、《拆字诗》、《十

二月花》、《二十四节气歌》、《离别诗》、《长年诗》、《姑嫂盘答》、《白扇诗》、《担花诗》、《十粒橄榄》等。音乐结构与一般山歌相似。唱词以七字的上下句为基本句式，曲调由对称的上下句组成，各分两个乐节，每句唱词分成四字一个停顿，后三字一个句逗，节奏型为：××　×××－｜××　××　×－｜
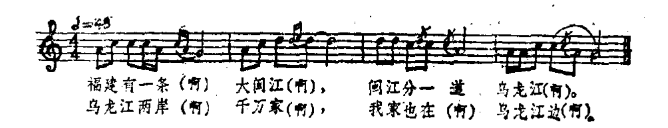
一二　三四(啊)　五六　七(啊)

××　×××－｜××　××－‖调式以徵调式居多，羽调式次之。
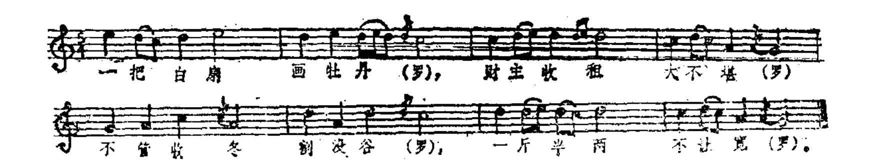
一二　三四(啊)　五六　七(啊)

在徵调式的盘诗曲调中，由于其音调与语言语调结合紧密，音区较低，音域较窄，一般多在中音sol到高音re或高音mi之间，旋律进行多平稳级进，并在终止式中多用先现音终止型，或先现音装饰音型，所以，总的具有平稳、吟诵性质。如：闽侯《乌龙江边气象新》、福安《白扇诗》。

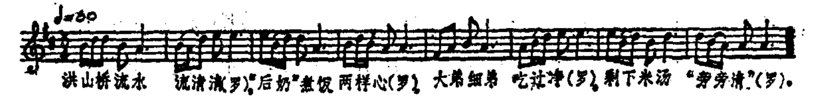
〔例二十九〕乌龙江边气象新　（闽侯）



〔例三十〕白扇诗　（福安）



〔例三十一〕后奶歌　（福州）



在闽东北的一些民歌中，还经常出现由属调开始，或中间转向属调的调性变换情况。如：福安《纱罗带》。

〔例三十二〕纱罗带（一）　（福安）
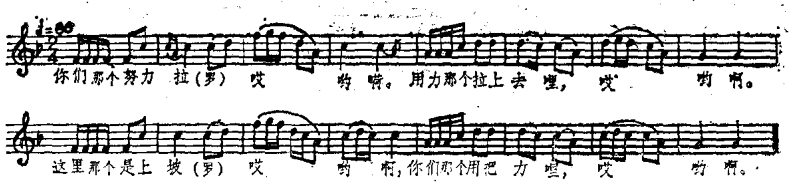


〔例三十三〕纱罗带（二）　（福安）



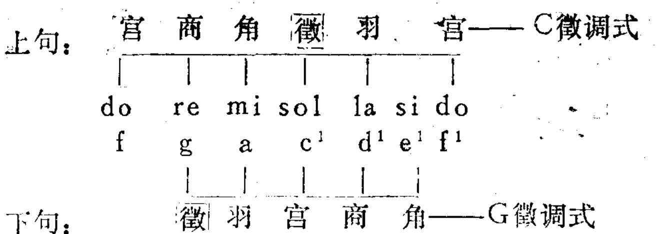
前者主要调性属于D宫系统，但由于曲调开头突出了"变宫"音的运用，第1、2、3小节由变宫与商、角音直接连接，所以造成了由A宫系统（属调性）起唱的效果，从第四小节才进入主调（D宫系统），使音乐色彩显得更为丰富。后者却以主要调性(G宫系统)开始、结束，中间在第6、7、8小节突出变宫音，转往D宫系统(属调性)，而引起了音乐色彩的变化，推动其发展。

这种情况，在闽东北的《吟诗调》和《压路号子》中亦存在。如：

〔例三十四〕压路调　（柘荣）

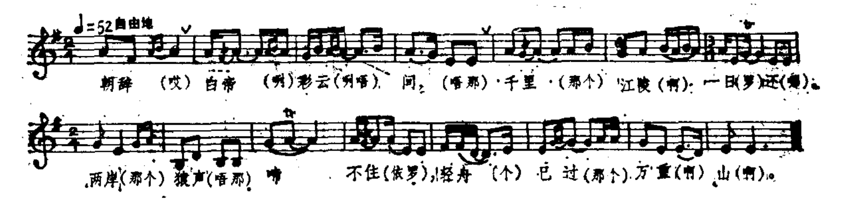


在以上这首“压路调”中，上下两句构成五度关系的调性转换，上句是以F为宫的C徵调式，下句是以C为宫的G徵调式。还值得注意的是：上下两句在音域上亦构成对比，上句音域在f—f¹之间，其音列为do、re、mi、sol、la、do；下句音域在g—e¹之间，其音列为re、mi、sol、la、si，与上句相比上下方均往内缩减二度。



福安的吟诗调，其旋律进行中，亦有往属调性转换的情况。如：下例《七言唐诗》，第1、2小节突出变宫音，造成由属调起唱的效果。第12小节变宫音的运用，亦引起了一定的色彩变化。

〔例三十五〕七言唐诗 （福安王渭泉唱）
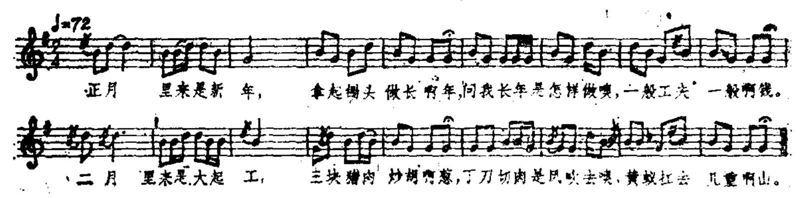


五、闽中色彩区

本区位于福建中心地带，为戴云山脉的西面和北端余脉，是一片呈自南而北倾斜状态的丘陵地。发源于永安分水岭的沙溪贯穿其中。历代以来，成为该区人民相互交往的主要通道。该区包括南平、沙县、三明、永安、尤溪等市县。在民间音乐中，山歌为本

色彩区的代表，其音调别具一格，另辟蹊径。

闽中山歌在音调上的突出特点，是以三和弦的分解为骨干音。按其调式分，主要有两种：一是以宫、角、徵为旋律骨干音的宫调式；一是旋律音以角、羽、宫为骨干的角调式。

〔例三十六〕长工歌（一） （永安城关）
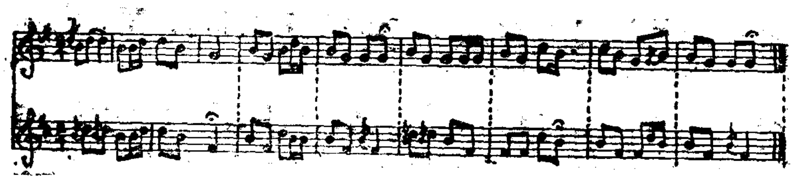


〔例三十七〕长工歌（二） （永安大湖）



还值得注意的是，这两首《长工歌》在旋律线状上的共同之处：

〔例三十八〕两首《长工歌》的对照



《长工歌》（一）可以看成是《长工歌》（二）的以“变宫”代“宫”，然后，再以“变宫”为“角”的变化，并由此产生了调式、调性的变换。其音列关系为：

《长工歌》(一)　宫（g^1）—角（b^1）—徵（d^2）
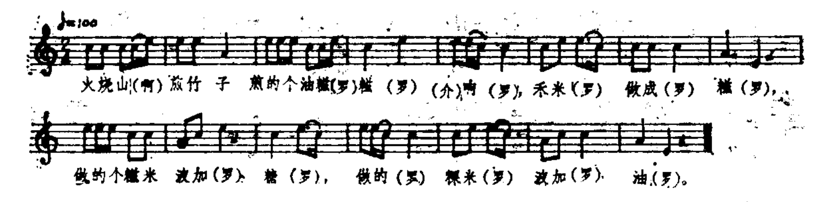
↓　　↓　　↓

《长工歌》(二)　变宫（$^\#f^1$）—角（b^1）—徵（d^2）

‖　　‖　　‖

角（$^\#f^1$）—羽（b^1）—宫（d^2）

在闽中的一些山歌中，还有将羽、宫、角与徵、宫、角混合使用的。如：
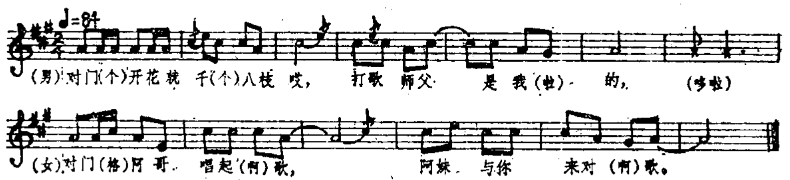
〔例三十九〕拔稻草　（三明）



上例以角、宫、羽、角为主，而在第十小节中出现了徵宫角。如果从前后联系看，其意义并不限于此，由于它的出现，还造成了九至十二小节在调式色彩上与前后的对比，而到第十四小节再次出现羽音时，才回到原调式。这就使其音乐色彩显得更为丰富而有对比了。

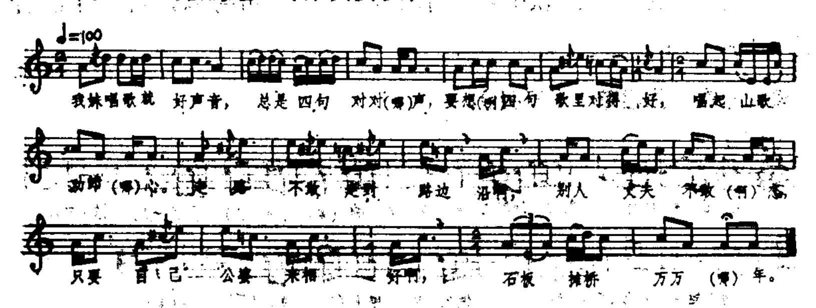
闽中山歌在其发展过程中，还不断地引进三和弦分解以外的旋律音来丰富自己。如下例，三明城关《砍柴山歌》在宫调式sol、do、mi、sol的基础上，引进了变宫音，使其音列变成sol、si、do、mi、sol，并将变宫置于乐句、乐段终止音的主音之前，加强了音乐的动力性。


〔例四十〕砍柴山歌　（三明城关）



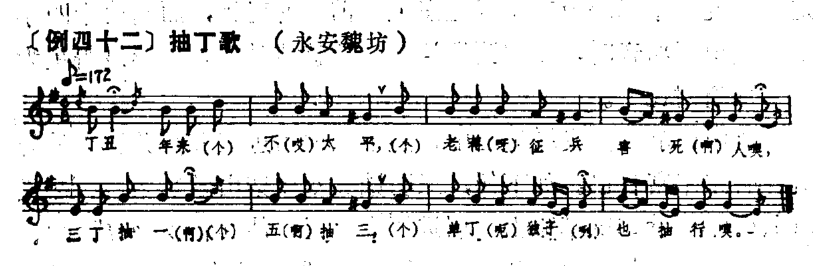
永安安砂的《山歌对唱》中，在mi、la、do、mi小三和弦的分解中，加入了商音，并出现了装饰性的#do音。因此，形成了mi、la、do、（#do）、re、mi的音列。

〔例四十一〕**山歌对唱**　（永安安砂）



在永安魏坊山歌《抽丁歌》中，为了表现人民在旧社会里的痛苦和怨愤感情，将#do作为旋律正音出现，置于突出地位，使音乐增添了一种凄苦、悲切的色彩。

〔例四十二〕**抽丁歌**　（永安魏坊）
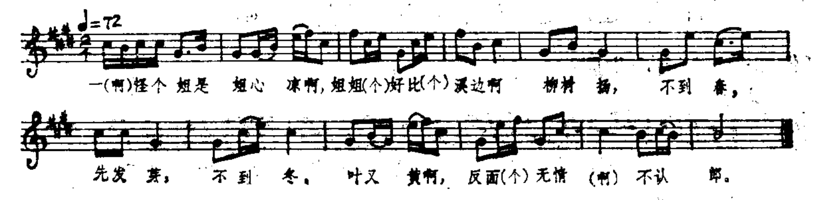


总之，以三和弦分解为骨干的旋律进行，在闽中山歌中，有着典型的意义，但是就中又还有多样的丰富变化和发展。

闽中由于地处闽西、闽南、闽北、闽东的交叉点，所以与各方面的交流影响较多。其中受闽西客家山歌的影响更为显著，在闽中也有一些在音调上与闽西客家山歌联系较为紧密的山歌。如：《怪姐歌》，它与闽西的《送郎》在旋律进行、调式、音调上都有着明显的血缘关系，可是它已渗透了闽中特性的三和弦分解的旋法，其中，从第六小节开始的旋律，这种特点更为明显。往前追溯的话，其开头亦已自然溶进了这种因素，作了准备。因此，实际上和闽西的《送郎》有着不同的风格、色彩，它已“闽中

化”了。

〔例四十三〕**怪姐歌** （永安安砂）
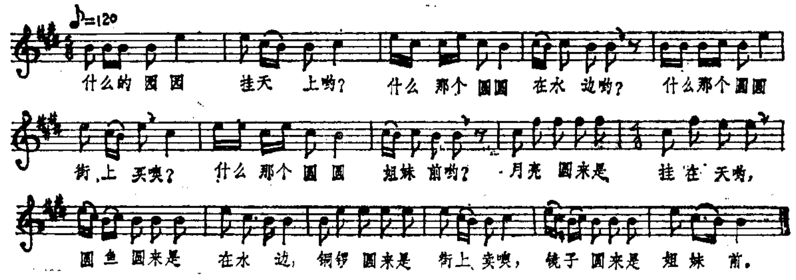


六、闽北色彩区

闽北地区指的是以前的建宁府所属区域，包括现在的建瓯、建阳、崇安、松溪、政和、浦城等县。民间歌曲以山歌为代表。当地人民常称“砍柴不离刀，上山不离歌”，可见山歌在山区人民生活中的地位，因此，伴随着人民丰富的生活，就产生了各种不同形式、不同特点的山歌，如：锁歌、驮柴歌、刀花山歌、油茶谣等。除此之外，就是建瓯一带的森林伐木号子。其小调歌曲多由外省传入。

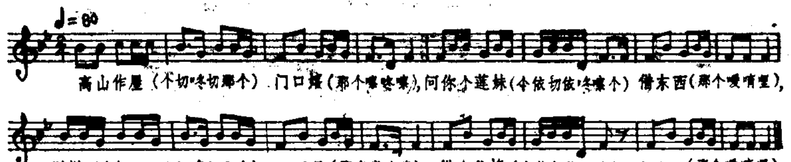
闽北山歌的调式，主要有徵、羽两种。本地区徵调式民歌与别地不同之处，在于音调进行中强调宫音，以徵音到宫音之间的纯四度跳进为特点，其间亦有羽至商的跳进，但亦多往宫音过渡或暂时解决。如：崇安《锁歌》

〔例四十四〕**锁歌** （崇安）
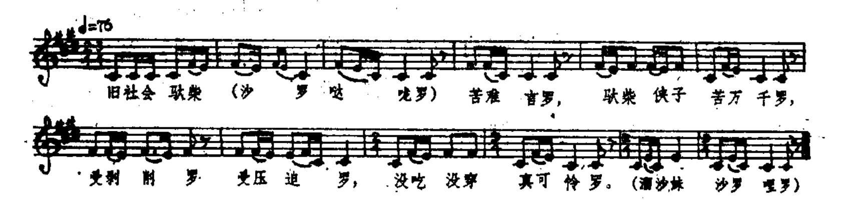


在另一首崇安刀花山歌《高山作屋门口嬉》中，除强调徵音与宫音跳进之外，还经常接以羽宫羽徵的进行，使宫羽进行成为另一特征音型，还以此一音型作为特性终止式。

〔例四十五〕高山作屋门口嬉　（崇安）



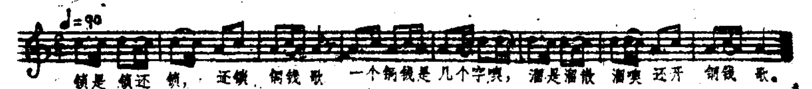
在闽北的羽调式山歌中，也有只用羽、宫、商三个音构成的旋律，但其音调进行却表现出与龙岩城关山歌不同的特点。如前所述，龙岩城关山歌la、do、re三音是以宫音为中心，而作回绕型旋律进行，上句落于宫音，下句落于羽音。下例《驮柴歌》的旋律音调，却表现出由商音往羽音的强烈的下行倾向。在旋律进行中，商音具有相当重要的地位，相形之下，宫音的位置有了减弱。

〔例四十六〕驮柴歌　（南平）



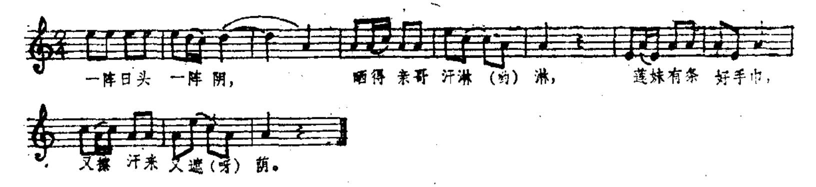
在崇安《铜钱歌》中，表现出更为明显的分别强调商音和羽音的特点。宫音虽亦经常出现，但只处于助音、经过音的地位。

〔例四十七〕铜钱歌　（崇安）



也有许多突破这种音区、音域的羽调式民歌。如下例《莲妹有条好手巾》，音域往上扩展至高音mi，往下扩展到中音mi，音列为mi、la、do、re、mi，旋律音调中除开头乐句以商音为落音强调商音之外，后面分别强调la、mi、do、la，mi、la等进行。

〔例四十八〕莲妹有条好手巾　（崇安）

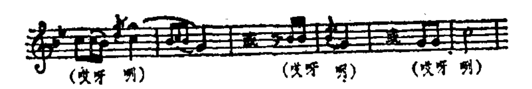


七、闽北客家色彩区

在本省西北部的邵武、光泽、建宁、泰宁、将乐、顺昌等六县，居住着另一独具特色的客家人。他们由定居于江西东北部的客家人，在宋元期间东迁而来。此后，在共同的自然条件和社会生活中，产生了共同的文化艺术。其中以闽北客家山歌为代表。

由于地理上的邻近，历史上的渊源，闽北客家和江西客家有着较为密切的交往，所以，在山歌方面也有一定联系。然而，在长期的发展过程中，它们亦已形成了各自不同的特点。

以吆号性的引句“哎呀咧”开头，是闽北客家山歌和江西客家山歌的共同特点之一。这个引句来源于山区生活中，人们之间的隔山呼唤；并与人们对事物有所感时，发出的赞叹之声紧相关联。因此，常具有概括情绪，引出正题的作用。其音乐根据各种不同感情内容，有多种不同的唱法。如：



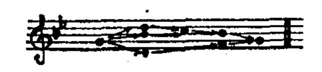
等，如果说，第一种音调更为热烈而富于激情的话，那么第二种

音调就显得较为内在深情，第三种又具有昂扬、爽朗的性质。在此后的音乐发展中，根据感情、内容的不同，演唱者生活经历、艺术趣味、审美习惯、嗓音条件的区别，常有各种不同的曲调。
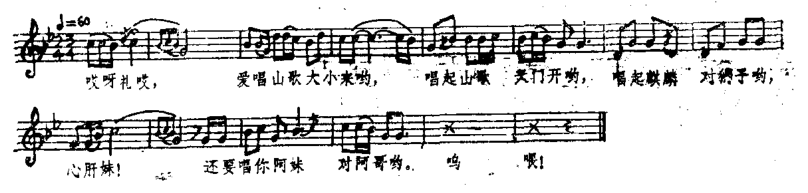
闽北客家山歌以羽调式占优势，亦有徵调式的。在羽调式的闽北客家山歌中，一般音域活动于中音mi到高音mi之间，旋律音调较为多样，四个乐句之间形成起、承、转、合的结构，在音区、旋律方面都有所发展、对比、变化。如：泰宁山歌《先送荷包后送鞋》，在热烈而富于激情的引句之后，“起”句开头立即就以主音上的五度跳进，跃至全曲最高音mi，并使音乐在高音区回旋，具有“登山则情满于山”的热情。“承”句，以平稳的曲调引出调式主音la。“转”句，以较为紧凑的八分音符节奏，在中低音区唱出了情感较为深挚内在的曲调，与前后形成了较为鲜明的对比。接着，出现了与引句相似的插句，发出了“心肝哥”、“心肝妹”的热情呼唤。“合”句以承句的曲调变体与前呼应，使音乐结束于深挚的情感抒发之中。各乐句的骨干音分别为：



总的说来，具有由主音往上下两方扩展和上、下两方往主音进行的倾向。
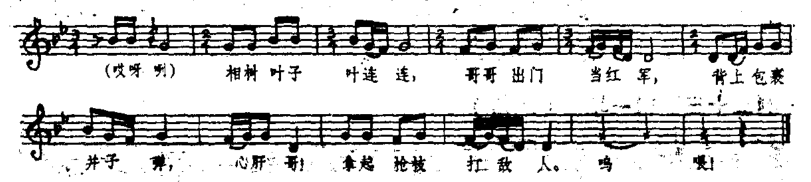


〔例四十九〕先送荷包后送鞋　（太宁）



亦有音域活动于中音mi到高音do之间的角调式的闽北客家山歌。如：建宁山歌《阿哥出门当红军》。为了表现革命妇女送郎参军的内在深情，这里运用了较低的音区，唱出了较为委婉的曲调。

〔例五十〕阿哥出门当红军 （建宁）



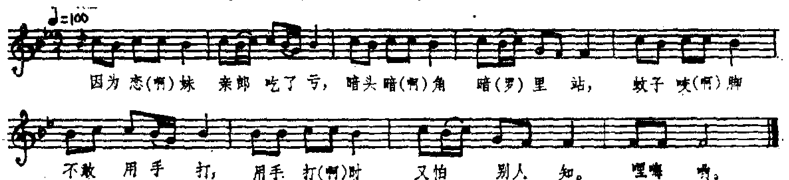
值得注意的是：在以上两例的对比中，我们还可以发现，后者与前者在主要乐句的骨干音方面，形成下四度移位的关系，同时，相应地造成了由羽调式向角调式的变换。

〔例五十一〕两首闽北客家山歌的对照

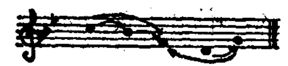


在闽北客家的徵调式山歌中，存在两种情况，一是突出宫音的运用的，但是并不强调徵宫之间的直接连接，而多用商音到宫音的进行。音域在中音sol到高音re之间，其余各音对主音的倾向是re→do→la→sol。如：顺昌《因为恋妹吃了亏》。

〔例五十二〕因为恋妹吃了亏 （顺昌）

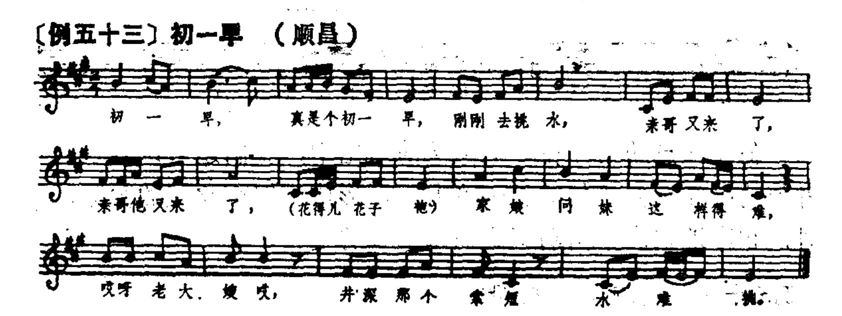


一是在强调商、宫音之后，往角、羽色彩转换，形成了从两个方面对主音徵的支持，



与闽西客家中往角羽交替的徵调式相似，具有“柔化”的色彩。但与闽西客家同类型民歌不同之处，在于旋律进行中，强调商音的同时，宫音亦有不可忽视的作用。

〔例五十三〕初一早 （顺昌）



此外，与闽北色彩区相似的《锁歌》曲调亦在本地区的一些地方流行。

八、闽东畲族色彩区
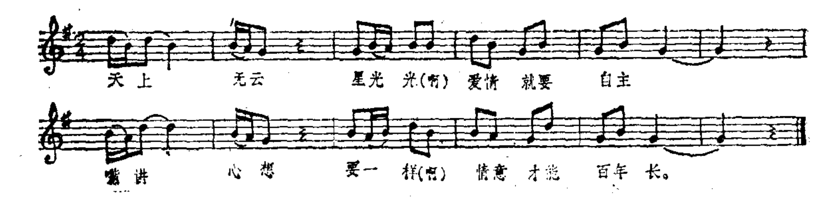
畲族是我们伟大祖国统一的多民族大家庭中的一个成员。分布于福建、浙江、江西、广东、安徽等省的部分地区。人口以福建、浙江居多。在福建，主要分布在闽东宁德地区的宁德、福安、罗源、连江、霞浦、福鼎、柘荣等县。余如华安、闽侯、南平、顺昌、漳平、德化、诏安也略有所见。

畲族人民勤劳勇敢。无论男女，均需参加田间、山上劳动。长期以来，以农为业，种植稻谷。唱山歌是他们最喜爱，也是最普遍的一种群众性的音乐活动。他们当中虽然没有专业的音乐

家。但是人人善歌，个个爱唱。在日常生活中，不论是农闲时期，节日里，或是在田间劳动，只要走进畲民居住之处，随时都可以听到悦耳的歌声。在这些动人的畲族山歌中，我们看到了过去痛苦生活留下的深刻烙印，也表达了人民对未来幸福生活的热切向往。其曲调种类多样，变化丰富，特色鲜明。

闽东畲族山歌从流行地区和旋律进行看，大致可以分为四类：流行于福安、宁德的“福宁调”，流行于福鼎一带的“福鼎调”，在霞浦西部和南部传唱的“霞浦排歌调”，流行在罗源、连江以及宁德飞鸾地区的“罗连调”。它们之间虽然由于语言音调略有差异，因而各具特色，但在结构、调式、节奏、旋律等方面，都有许多共同点，形成了鲜明的民族风格。从调式、音调特点来看，主要有两种：一是以“罗连调”为代表的五声宫调式，其音域只有五度，音列：do、re、mi、sol，旋律进行中虽然突出宫、角、徵三音，但由于加入了商音，所以，其旋律比单纯的三和弦分解来得丰富多样些。音调进行中，表现出由徵音开始往宫音的较为明显的下行倾向。

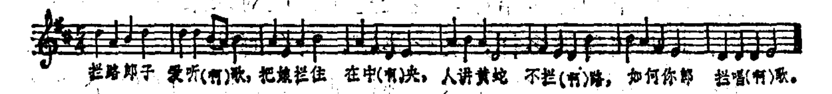
〔例五十四〕杂歌　（罗源）
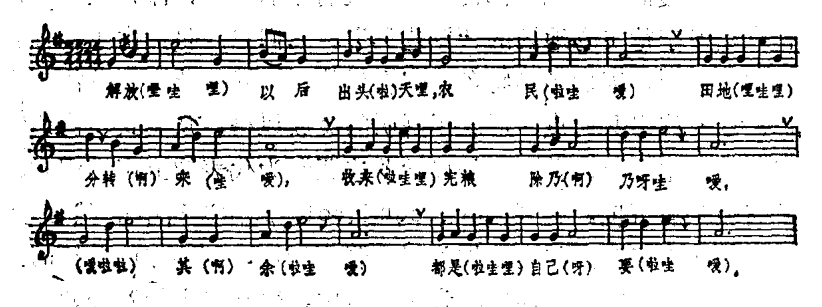


二是包括罗连调、福鼎调、霞浦调在内的五声商调式畲族民歌。其音域一般活动于中音do到高音do的八度之间；音列为：do、re、mi、sol、la、do；每个乐句都终止于调式主音，乐节多半落在调式主音的上五度音（la）和下二度音（do）上；旋律音调经常出现do、la，la、do，re、la，la、re，do、sol，sol、do，do、re、

sol、la等四度、五度、六度跳进。总的具有高亢悠扬、纯朴的山野色彩。

〔例五十五〕拦路情歌　（福安）
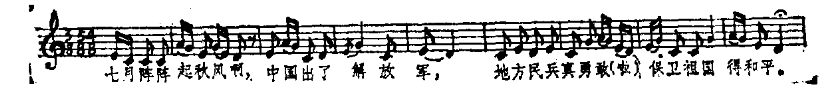


〔例五十六〕新时节歌　（霞浦）



畲族人民普遍喜爱用假声唱山歌，他们认为只有假声才能唱得高、传得远，省力，持久。也有用本嗓歌唱的。由于唱法的不同，一般同一首歌词可出现三种不完全相同的曲调，这就是平讲调、假声唱和放高音。不同的唱法，不同的音区、旋律线条，亦形成不同的感情色彩。试以福鼎调为例，比较三种唱法的区别。
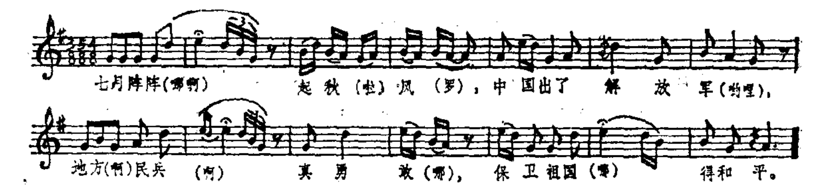
（1）平讲调　用本嗓歌唱，音域在do—la（c^1—a^1）之间，旋律进行与语言音调较为接近。感情色彩较为深沉、平稳。

〔例五十七〕
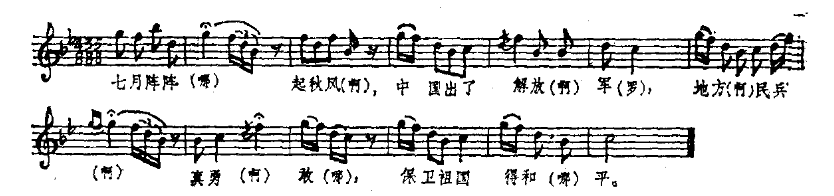


（2）假声唱　用假声唱的曲调，其音区在g^1—e^2之间，比平讲调高五度，旋律音调在顶点音上停留延长较多，显得更为高亢有力。

〔例五十八〕



（3）放高音　音区比上再提高三度，音区扩展，总音域由中音do到高音do在$^{b}b^1$—$^{b}b^2$之间，旋律音调多在高音区活动，显得格外清亮、激越。

〔例五十九〕



在闽东畲族山歌中，有一种尤为独特的演唱形式——“双音”，它是流行于宁德八都一带的二声部重唱。一般是在对唱到最热烈时改唱双音。由男女二人用同样的歌词进行重唱，男女先后相隔二字、四字。或同时演唱，形成模仿式、对比式、或支声式复调关系。在男女两个声部的曲调、节奏、音程结合等方面虽未形成固定的规律，但在我国民间多声部音乐方面亦提供了有益的经验。值得引起重视。因不属本专题论述范畴，此处从略。

结　语

综上所述，有如下几点启示：

一、民间歌曲的色彩区划分及其调式、音调特点的形成，是在一定的地理环境内，人民群众在长期的政治、经济、文化生活过程中，共同的艺术趣味、审美习惯、思想感情、心理素质、性格特征在音乐艺术领域内的反映。它同本地区的方言有着紧密的联系。

二、不同色彩区不同的音乐特点的构成，包括多种因素。调式是其中之一，但不能光看调式，还需包括音阶、音域、音区、音列、旋法、特征音调、节拍、节奏特点，以及调式交替、调性转换手法的运用等。只有将这些因素加以全面考察、综合分析，才能掌握现实音乐生活中丰富多样的色彩实质。

三、色彩区的划分和各色彩区的音乐特点，并非一成不变，而是在不断的变化和发展之中。其一，是区域之间随着人民群众的互相交往、人口迁徙、历史变革、行政区域的变动，民间音乐乐种的交流，音乐特点亦在不断的互相吸收、融化。其二，是随着时代的发展、生活的变化，旧的形式不足以表现新内容时，必然带来音乐形式的突破、革新和创造，推动着音乐风格的发展。

四、我们的任务就是进一步深入地学习、研究和掌握各地民间歌曲、民间音乐的风格特点，并通过广大人民群众的共同努力，对它予以丰富和发展。使各地民间歌曲和民间音乐成为扎根于人民群众现实生活土壤的长青之树，永葆青春，枝繁叶茂。

闽东畲族“双音”的复调特点

闽东畲族双音又称“双条落”。是一种属于二重性质的歌唱形式。主要流行于福建省宁德县七都、八都、九都等畲族人民聚居地。此外，在霞浦县境内亦略有所见。由两个演唱者以同样的歌词进行重唱。这两个演唱者可以是一男一女，亦可是两男，或两女。若是一男一女的重唱，男子一般多用假嗓，也有用本嗓演唱的，听起来，本嗓演唱的声部对比更为清楚。双音演唱时，两个声部的曲调、节奏、音程结合等方面虽无严格的规则，但在长期的发展过程中，畲族人民经过不断的艺术实践，积累了相当丰富的艺术经验，为民族民间复调音乐的进一步发展提供了有益的借鉴。
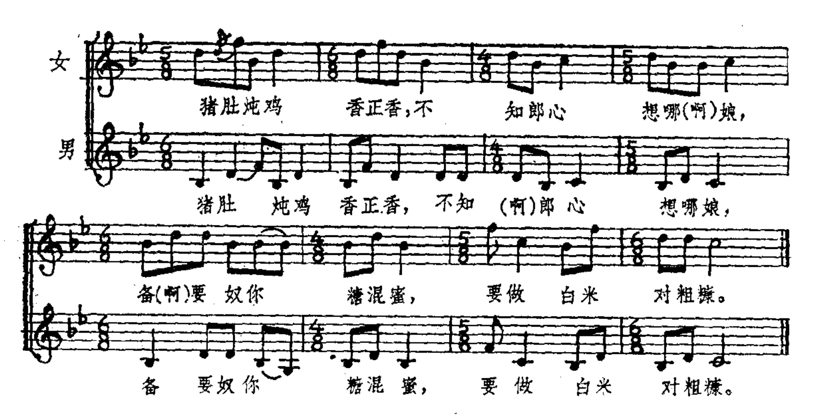
（一）

闽东畲族双音从其声部的组合情况看，大致包括以下几种复调类型：

1. 支声式

由两个声部同时演唱同一旋律及其变体。这在畲族双音中，是最基本的复调形式之一。如：
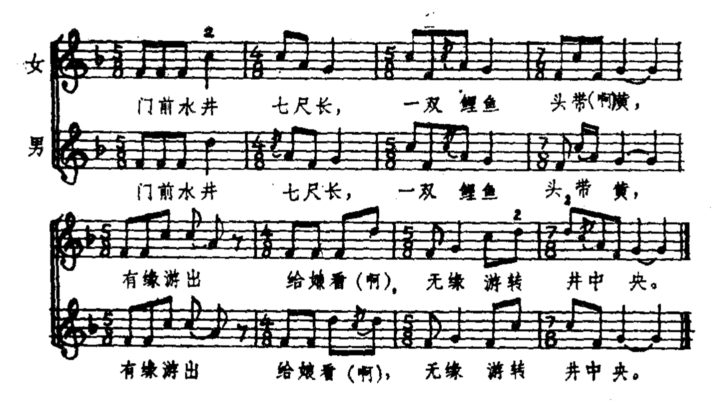
〔例一〕糖混蜜（一）　（蓝林德、雷石凤唱　王耀华记）



上例中，高音声部由女声以假嗓演唱，低音声部由男声高音区演唱，因此，基本旋律轮廓构成八度结合。分支处，除第四小节开头两声部之间有反向进行外，其余均为同向平行。（见例中第二、七、八小节）。各对应分支的两声部之间，都是协和音程（三度、六度）。
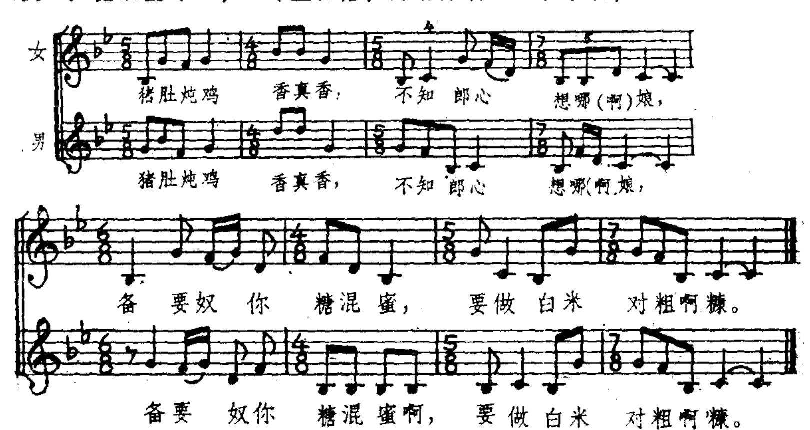
亦有女声与男声假嗓唱法之间形成同度结合关系的。如：

〔例二〕有缘歌　（蓝林德、雷石凤唱　王耀华记）



还有男声假嗓唱法在某些乐音中，音区高于女声，而形成超叠的情况。如：

〔例三〕**糖混蜜（二）**　（蓝林德、雷菊香唱　王耀华记）



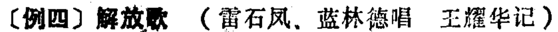
以上两例中，男声的假嗓唱法是畲族人民喜爱的一种歌唱形式，他们认为假嗓唱来省力、持久、协调、好听，因此，在大多数场合，男声都是用假嗓唱，而具有清逸、嘹亮的效果。在这两个例子中，除了男声假嗓与女声在大部分情况下汇合成同度齐唱之外，还有两点值得注意：一是在分支处，除三度、六度结合之外，也有二度、四度、五度结合。二度结合见《有缘歌》第一、七、八小节，四度、五度结合见《糖混蜜（二）》第三、四小节。其中二度结合带来了更为丰富的音响效果。二是在某些地方两声部之间还形成了节奏方面的对比。如《糖混蜜（二）》的第三、四、五小节。由此我们亦可以看出，即使在较为早期的复调音乐中，人们亦在追求着节奏等音乐形式的变化，以推动音乐内容的发展。

从例一至例三的分析中，我们还可以看出，畲族双音的支声式复调具有如下特点：1.两个声部的旋律轮廓基本一致。当它们相互结合时，有时男声与女声之间汇合为八度齐唱，男声与男声、
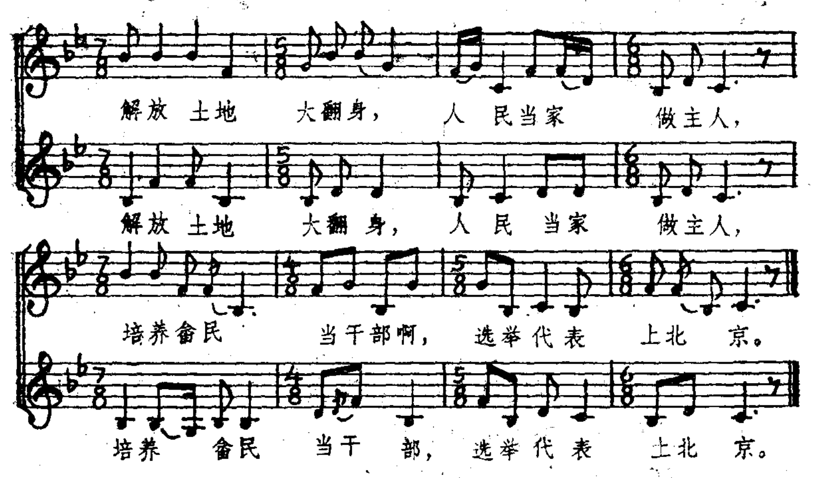
女声与女声之间分别为同度齐唱，有时又分开形成和音关系，但不久又在同度或八度上汇合。2.两个声部之间的节奏形式基本相同。3.两个声部之间的起落音基本一致，旋律进行中时分时合的情况，分是次要的、暂时的，合是主要的、较长时间的。

2.和音式

和音式复调，是畲族双音中的另一种基本歌唱形式。其基本特征是：两个声部的节奏基本相同，旋律进行中，除某些终止音相同外，其余旋律基本相异，各对应音之间构成多种不同的音程关系。
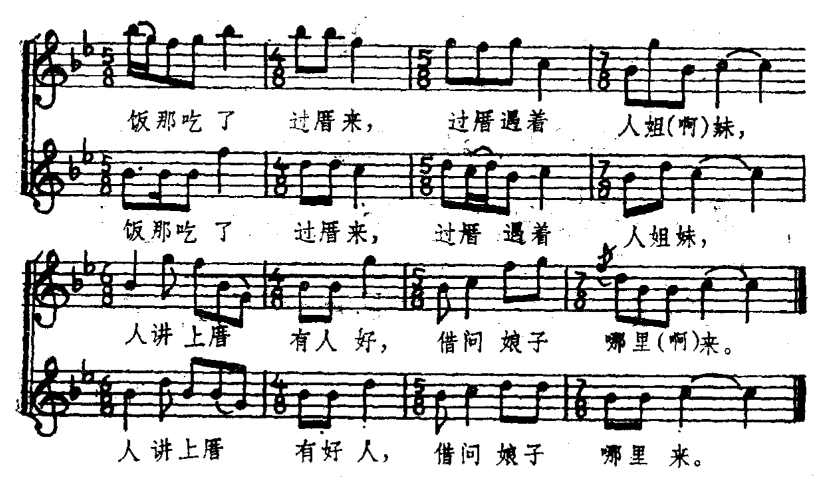


〔例四〕**解放歌** （雷石凤、蓝林德唱　王耀华记）



上例中，两声部之间的节奏，除第一小节相互之间形成交错、对比的关系外，其余节奏基本相同。旋律进行中，重要的乐句、乐段终止音一样，其余旋律大多相异。声部之间的旋律动向以同向进行为主，亦有反向或斜向。各相对应的乐音之间分别构成八度、四度、五度、六度、三度、二度关系。两个声部旋律的大部分相异，增强了音乐形象的对比性和音响的厚度。

在畲族双音中，常有将和音式复调与支声式复调结合运用的情况。如：


〔例五〕借问娘子哪里来（一）　（蓝林德、雷石凤唱　王耀华记）



上例中，前四小节属于和音式复调，后四小节更接近于支声式复调，这两种类型的复调手法的运用，使前后两段在织体方面形成对照，而对音乐形象的丰富起着辅助作用。

从以上两例中，我们也可以看出，畲族双音中，和音式复调与支声式复调的两个声部都具有相同或相似的节奏，共同的终止音，其主要区别在于音乐发展过程中，虽然两个声部的旋律之间都是有同有异，有分有合，但是和音式复调的两个声部之间分、异是主要的，同、合是次要的；而支声式复调的两个声部之间却以同、合为主，分、异为次。

畲族双音中的和音式复调与其它乐种中的主调式二重唱之间的主要区别在于：它两个声部的独立性较强，都有较强的曲调性和鲜明的音乐形象，两声部之间属于平行的关系。

畲族双音的和音式复调中，还有一种颇具特色的结合形式：两个声部构成五度关系的调性叠置。如：

〔例六〕十字歌（一）　（钟石福、雷林香唱　王耀华记）
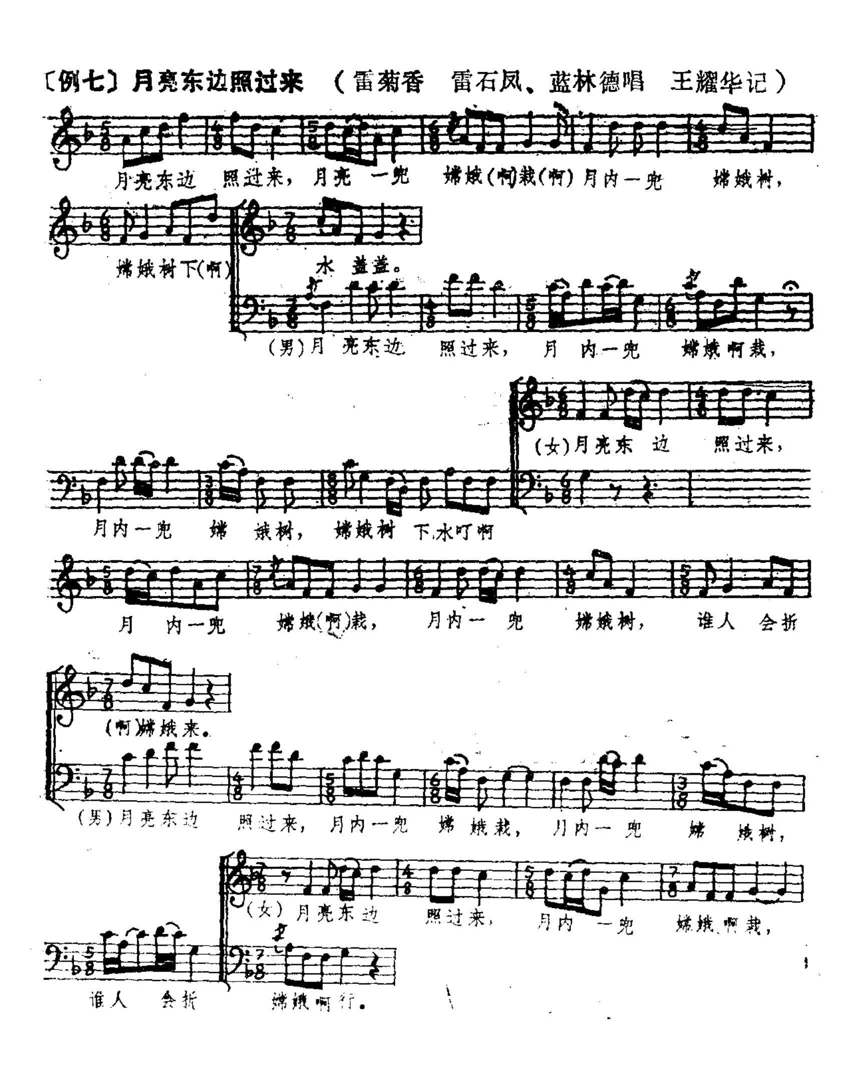


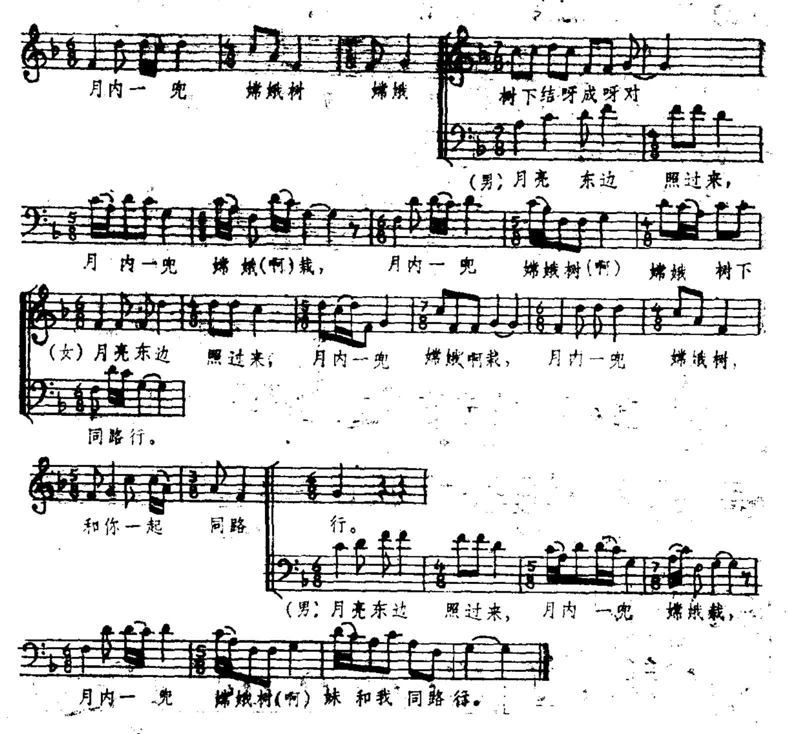
上例中，男声是以B为宫的#C商调，女声是以#F为宫的#G商调，两个声部之间恰好形成上下五度关系的同调式不同宫音系统的调性叠置。声部之间的节奏完全一致，旋律形成上下五度的同向平行进行，女声可以看成是男声的上五度移位，各相对应的乐音之间基本形成五度关系。仅只个别地方由于女声作支声式的变奏，而与男声形成非五度结合。（见例中第四、五、七小节*号处）。这种调性重叠形式的出现，既有解决男、女声歌唱音域的因素，也表现出畲族人民对于音乐形式变化、发展的审美要求，使两个声部之间在调性方面形成鲜明的对置，而使音乐色彩趋于多样。

3.接应式

畲族双音中的接应式复调产生于对唱双方之间，一方未了，另一方紧接，相互交接时形成声部叠置。如：

〔例七〕月亮东边照过来 （雷菊香 雷石凤、蓝林德唱 王耀华记）
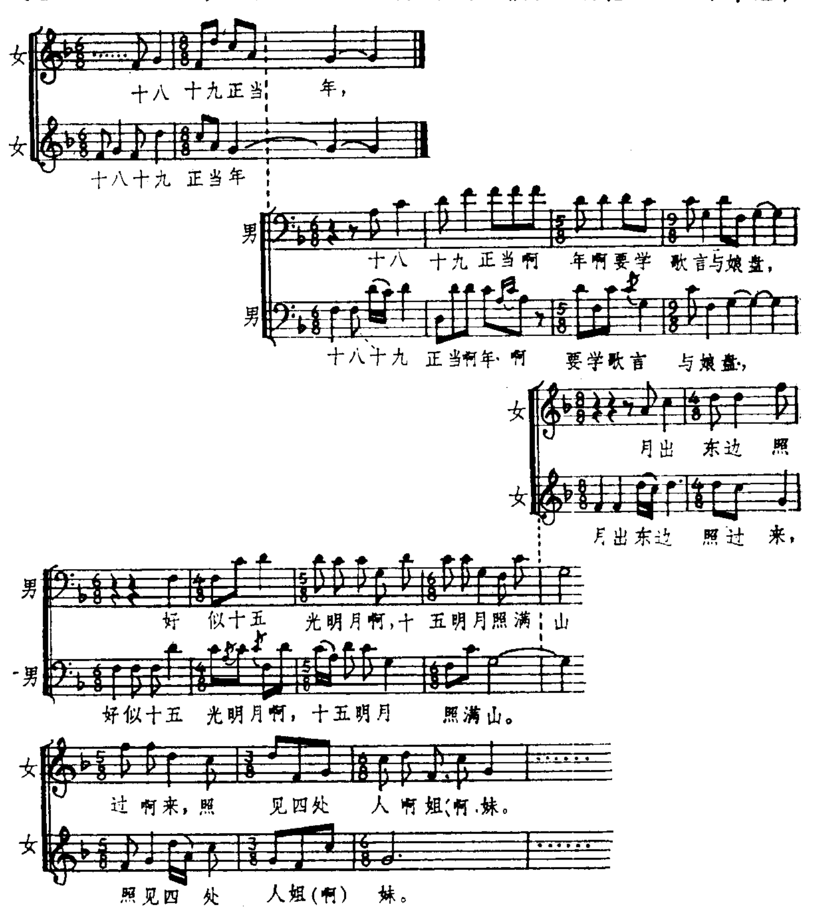




上例中，接应式的复调出现过五次：第一次是女声唱“水盖盖”时，男声叠唱“月亮东边”；第二次男声唱到“嫦娥树下水叮噹”的“当”字时，女声叠唱；第三次是女声唱到“谁人会折嫦娥来”的“嫦娥来”时，男声叠唱；第四次是男声唱到“嫦娥行”时，女声叠唱；第五次是女声唱到“嫦娥树下结成对”的“树下结成对”时，男声叠唱。从字数看，叠置的情况有一字重、三字重、五字重。从音乐的结合情况看，较为自由灵活，多数形成第四句结尾与第一句开头的重叠，重叠声部之间的音程关系有三度、八度、四度、七度、二度、五度等。从演唱声部看，除上例中的男女声对唱之间形成重叠之外，尚有女声对唱、男声对唱之

间形成的重叠。尤有特点的是：两对双音对唱之间所形成的接应式复调。如：

〔例八〕情歌（一）（雷林香、蓝妹英、钟石福、蓝林德唱　王耀华记）



这种接应式的复调形式虽属较为初期阶段，但它却提供了复调发展的多种可能。如：由对唱接应向和音式、模仿式复调的发展，以及双音对唱接应向四声部重唱的发展等。

4.模仿式复调
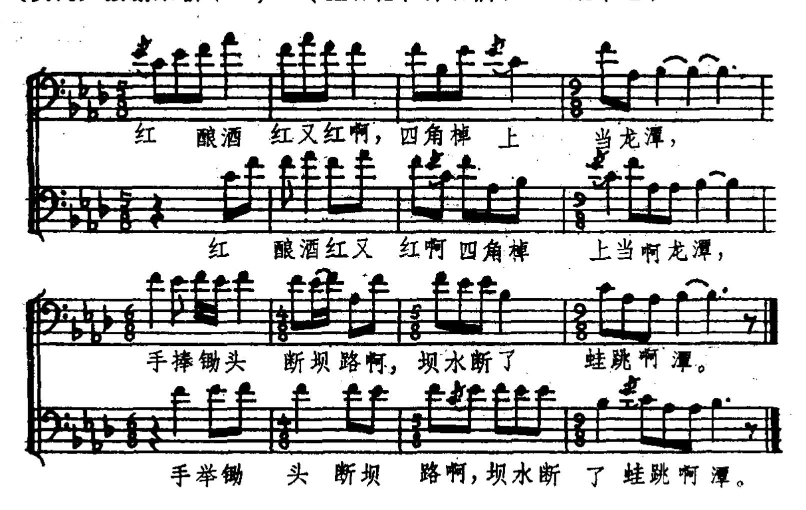
由同一旋律及其变体在不同声部中先后出现的模仿式复调，在畲族双音中具有重要的地位，并有多种不同样式。

从两个声部之间曲调与曲调的横的关系看，有严格模仿和自由模仿（包括支声式自由模仿、变奏式自由模仿和移位式自由模仿）。

从两个声部之间的曲调与曲调的纵的关系看，有同度模仿、八度模仿、四度模仿、五度模仿和其他自由移位模仿等。
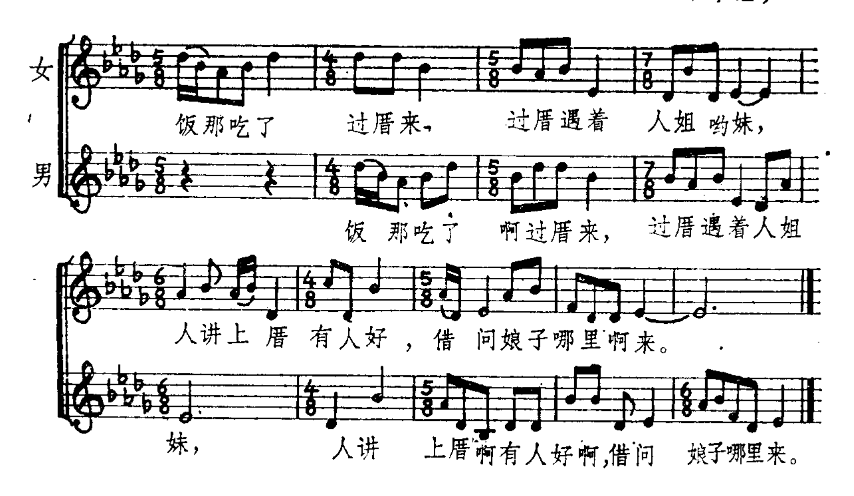
（1）同度模仿：多出现在同音色的两个声部之间，如男声与男声，或女声与女声。前后声部之间，经常相距二、三、四字不等，形成相互追逐的效果。下面是一首由两个男声演唱的同度模仿的双音例子，两个声部之间前后相距三个字，除个别音外，后一声部基本上是前一声部的严格模仿。

〔例九〕接新娘歌（一）　（蓝林德、钟石福唱　王耀华记）
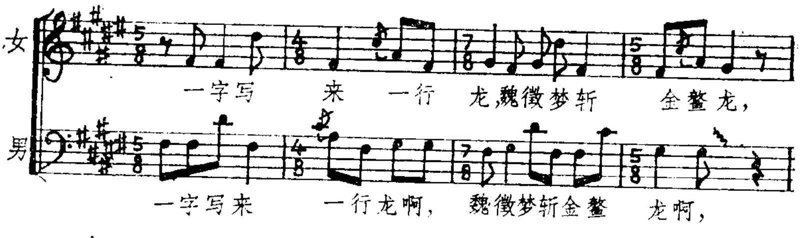


也有由男声假嗓唱法与女声构成同度模仿的。如：
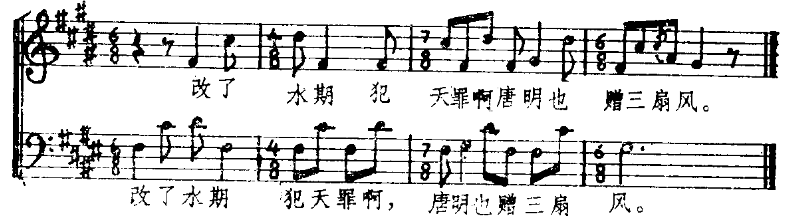
〔例十〕借问娘子哪里来（二） （蓝林德、雷石凤唱 王耀华记）



（2）八度模仿：常在不同音色的男、女两个声部的重唱中出现，一高一低、一前一后，效果较为清晰。如：

〔例十一〕十字歌（二） （钟石福、雷林香唱 王耀华记）
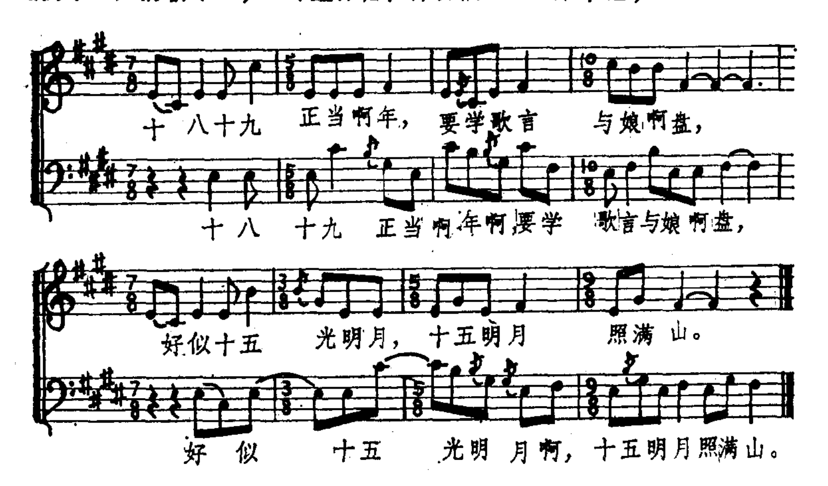




亦有在同一音色的高低声部中出现。如：下例中，两个声部均

由男声担任，一个声部用真假嗓相结合在高音区演唱，另一声部以真嗓中低音区演唱，二者之间基本上相距八度，清亮的高音与较为浑厚的中低音的结合，听来别有一番淳厚朴实的风味。
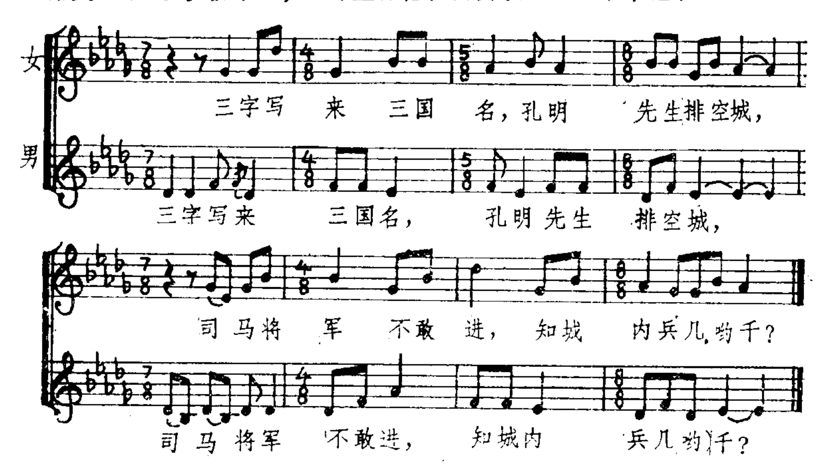
〔例十二〕**情歌（二）** （蓝林德、钟石福唱　王耀华记）
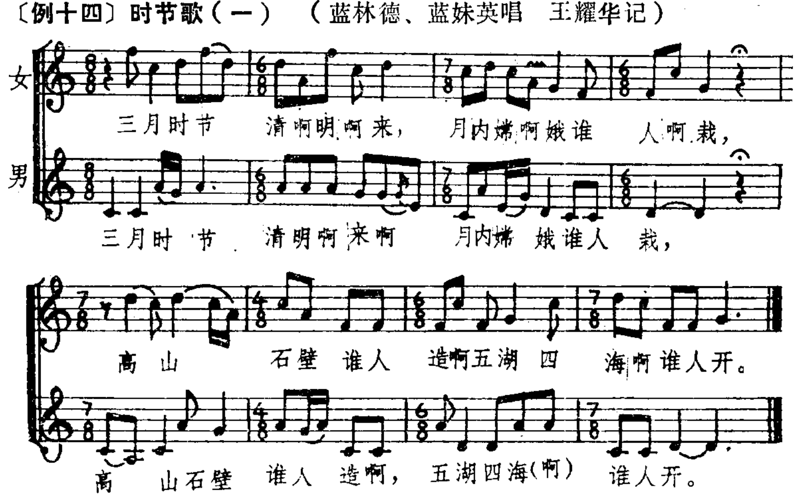


（3）四度、五度模仿：这是在畲族双音中颇具特色的一种复调形式。

男、女两声部之间所形成的四度模仿，包括高音部是低音部的上四度模仿，和低音部是高音部的下四度模仿。如：

〔例十三〕十字歌（三）　（蓝林德、雷赛钗唱　王耀华记）



〔例十四〕时节歌（一）　（蓝林德、蓝妹英唱　王耀华记）
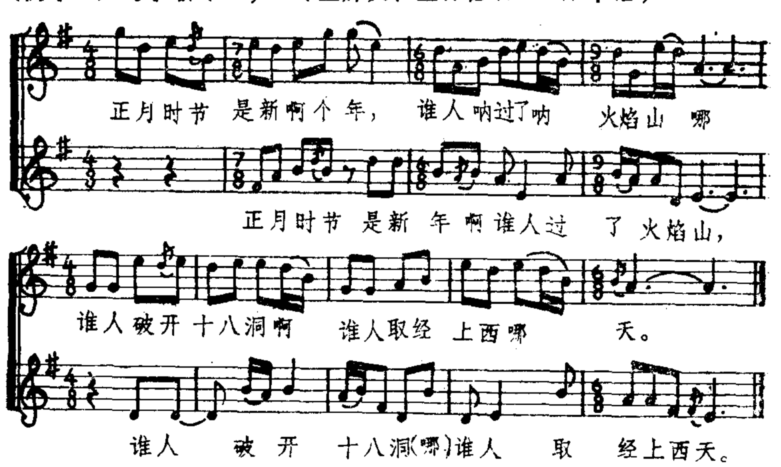


《十字歌》中，除个别音之外，女声基本都是男声的上四度移位，同时，清角音（♭G）在旋律进行中有着十分突出的地位，形成了女声声部以清角（♭G）为宫的调性变化。

《时节歌》的女声声部虽亦基本上为男声的上四度模仿（尤其在第二、四乐句的骨干音的关系上），但有两点值得注意：一是第一、三乐句中，女声较多地在高音区活动，形成了旋律较多变化的自由模仿；二是从男声与女声的音域看，男声为a—a¹，女声为f¹—f²，若以各自的宫音系统看，男声的音域是：c宫系统的a羽到a¹羽，女声是f宫系统的f¹宫到f²宫，恰好高六度，比主要的骨干音关系高小三度，这种音域的不同正是曲调变奏中旋律活动范围往上扩展的结果。因此，在这一首双音中，我们除了感受到与上一例相同的两声部之间的宫音系统不同对置外，还有旋律线条的较为多采的对比。

又如：

〔例十五〕时节歌（二）　（蓝妹英、蓝林德唱　王耀华记）
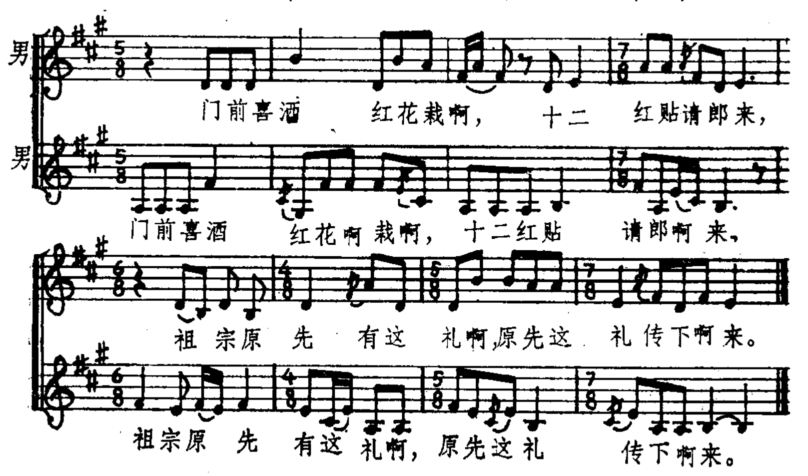


上例中，男声虽是女声的下四度模仿，然而，无论在旋律、节奏方面都有较多的变化。如："正月时节"处，男声旋律是朝女声旋律相反的方向作短暂的模仿，有"自由倒影"的因素；"谁人过了火焰山"、"谁人破开十八洞"等处亦都有旋律、节奏

的扩展、压缩等变化。这些都增强了两个声部之间的对比因素，而使音乐形象更显丰富。

下面是男声二部之间形成的四度模仿的例子：

〔例十六〕接新娘歌（二）（钟石福、蓝林德唱 王耀华记）
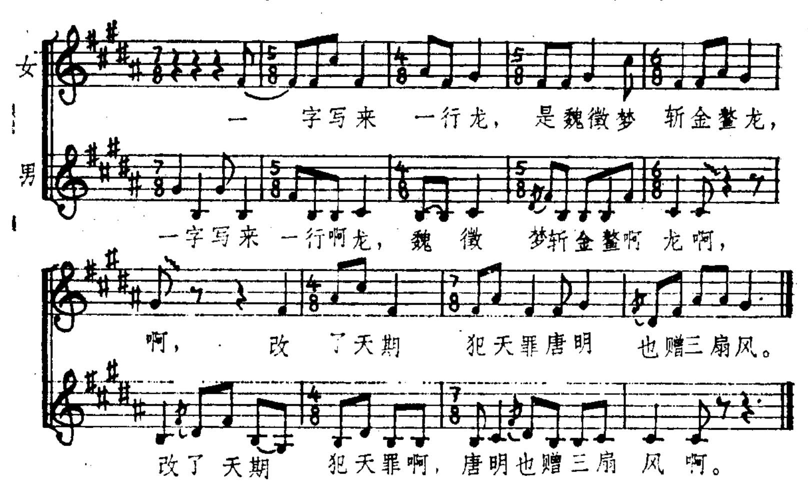


在上面这首畲族双音中，除第三句之外，其余乐句高音声部基本上是低音声部的上四度模仿，并且构成了向上四度宫音系统变换的效果，即：低音声部是以A为宫的B商调，高音声部是以D为宫的E商调。

还值得注意的是：演唱时，高音声部用假嗓，低音声部用本嗓，联系具体演唱者的实际音域音区情况，高音声部的演唱者蓝林德音域较高，擅长于假声唱法，低音声部的演唱者钟石福音域偏低，多用本嗓演唱，在前所举过的例十一《情歌》中，二者以真声与假声重唱，形成八度模仿，但实际效果低音声部有偏低而较为压抑的情况。再对比上例，低音声部提高音区，二者以四度模仿的结合，听来就较为自然。由此，我们亦可看出，重唱中各声部不同音色与音区的结合，是形成模仿时不同结合方式的主要

因素。

五度模仿多见于男、女两声部构成的双音中。与四度模仿相同的是，在旋律骨干音作移位模仿的同时，也发生调性的转换，构成五度调性叠置。下例中，女声是男声的上五度模仿，前两句属于自由模仿，两个声部中的旋律除乐句落音构成五度关系外，其余音级相异之处较多；后两句接近于严格的五度模仿，声部之间旋律进行基本相同。全曲中，男声是以B为宫的#C商调，女声是以#F为宫的#G商调。

〔例十七〕十字歌（四） （钟石福、雷林香唱　王耀华记）



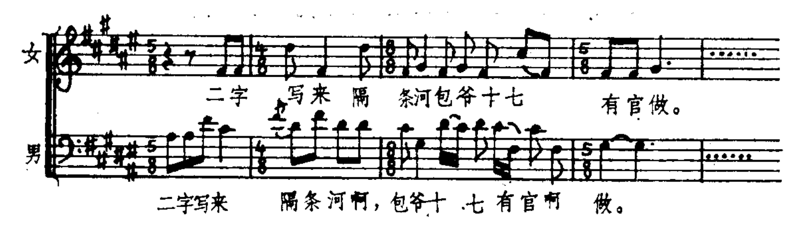
从以上实例的分析中，我们可以看出，畲族双音中的四度、五度模仿具有如下特点：1.多出现于男、女不同音色的声部结合中，亦有在男声二部的真假声不同唱法的结合中出现。2.两个声部之间的旋律关系，有严格模仿，也有较多变化的自由模仿，但乐句终止音多保持四度、五度关系。3.两个声部之间常形成四度、五度的不同宫音系统的调性叠置。4.上下两个声部之间的调式相同，都是商调式，但由于宫音系统的不同，所以，形成不

同宫系统的同调式的结合。

（4）自由模仿

在畲族双音的自由模仿式复调中，存在着大量的局部自由移位模仿的例子。如：
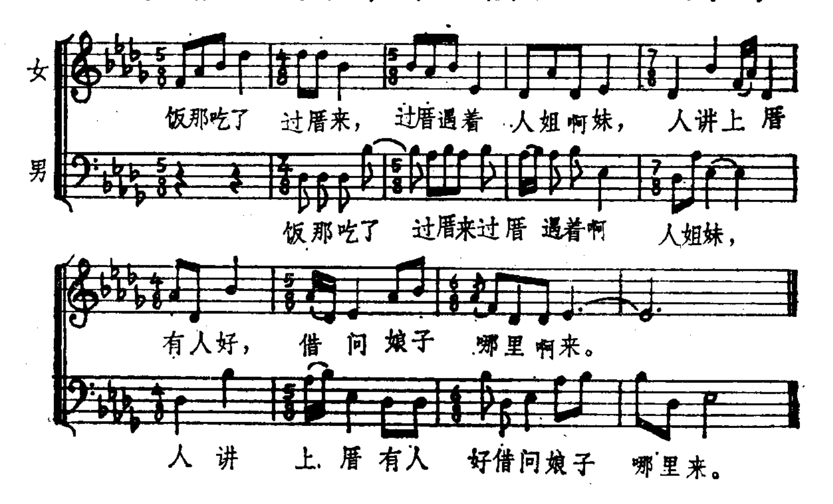
〔例十八〕十字歌（五）（钟石福、雷林香唱　王耀华记）
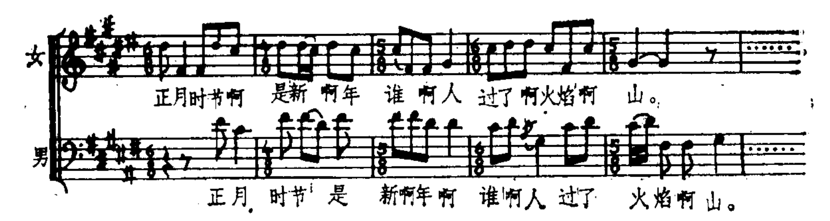


上例中，女声是男声的向上方六度、四度的自由移位模仿，但仅发生于第一句唱词中，从第二句开始又接近于八度模仿。

也有往下移位模仿的。如：

〔例十九〕借问娘子哪里来（三）（蓝林德、雷石凤唱　王耀华记）



〔例二十〕时节歌（三）（蓝林德、蓝妹英唱 王耀华记）
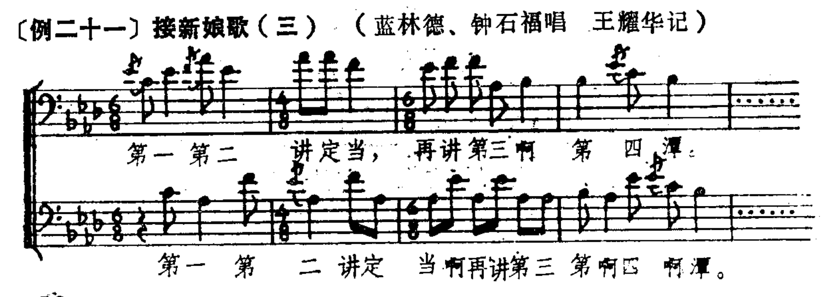


上面两例都是女声与男声的结合，例十九头句中，男声是女声的下十度、九度的自由移位模仿。例二十的第一句中，男声是女声的往下六度、七度的自由移位模仿。

在以上三个局部移位模仿的谱例中，有一种共同之处，就是它们都发生在第一乐句中，此后的三个乐句中，或者是八度自由模仿，或者是同度自由模仿。上下声部之间也只有第一乐句的结束音不同，而其余乐句结束音基本相同。究其原因，当为调内模仿之故，上下两个声部之间均为同宫同调式，并且在结构方面尚未得到充分展开，如果第二、四乐句中亦作移位模仿的话，势必难以立即回到原调，第三乐句又是与第四乐句紧相连接，有一气呵成之感。因此，这种旋律上的对比变化就只能在第一乐句这一有限的范围内进行。可以设想，在将来的进一步发展过程中，这种情况是会产生变化的。

畲族双音的自由模仿，除局部移位模仿之外，尚有旋律初具反向倒影趋向的自由模仿。如：
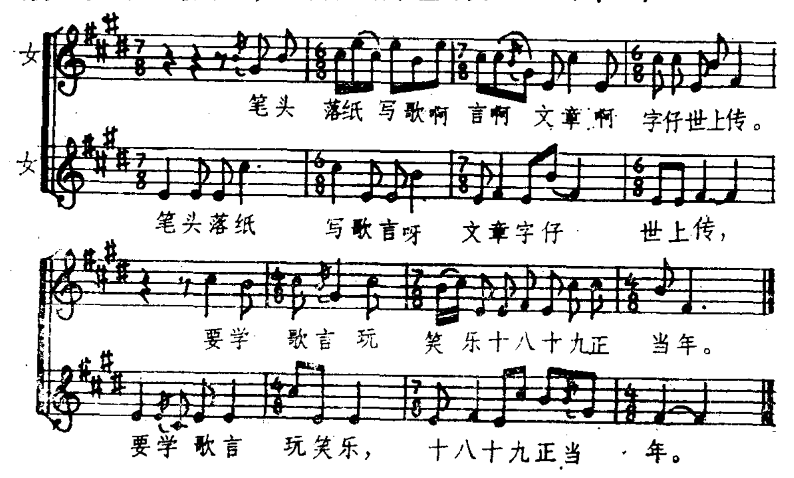
〔例二十一〕接新娘歌（三）（蓝林德、钟石福唱 王耀华记）
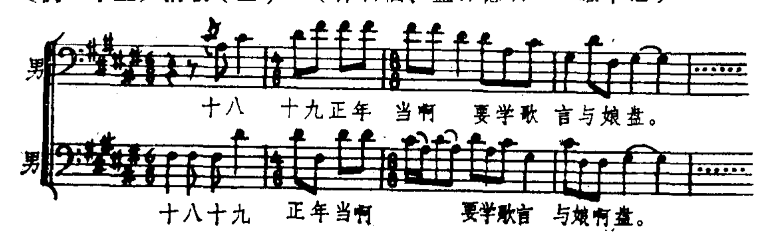


上例中，低音声部的第一乐句构成与高音声部相反方向的旋律进行，头一乐句如果以C为中心的话，除第三音之外，基本上可以形成倒影关系。

亦有对比式复调因素与模仿式复调相结合的例子。如：

〔例二十二〕情歌（三）（雷林香、蓝妹英唱 王耀华记）



〔例二十三〕情歌（四）（钟石福、蓝林德唱 王耀华记）



以上两例中，例二十二的第一、二、三句唱词和例二十三的第一句唱词的曲调，两个声部无论在旋律、节奏方面都有着较多的对比因素，节奏的松紧结合，旋律进行动向的变化，初具对比式复调的雏形；例二十二的第四句唱词和例二十三的第二句唱词开始又属于模仿式复调，所以，我们称之为对比式与模仿式相结

合的混合式复调。

畲族双音中，初具反向倒影因素的自由模仿、对比式与模仿式相结合的混合式复调，虽仅处于萌芽状态，它却提供了进一步发展的可能性。

（二）

综上所述，闽东畲族双音在自己的发展过程中，已经逐渐地形成了自己的复调特点，并且为我国复调音乐的发展提供了有益的启示。

联系闽东畲族民歌的多种演唱形式，以及畲族双音形成过程中演唱形式的变化，可初步看出“双音”复调音乐发展的一般趋向：

独唱 ⟨ 齐唱—支声式复调—和音式复调
独唱 ⟨ 对唱—接应式复调—模仿式复调 {
严格模仿
自由模仿
同度模仿
八度模仿
四度模仿
五度模仿
自由移位模仿
对比式与模仿式相结合的混合式复调 }

这些不同复调类型的共同特点是：

1、音乐形象　有统一，有对比，而以同一的音乐形象为基础，用多种复调手法来丰富和补充基本形象。如：支声式复调在同一节奏、旋律线状的基础上，用时分时合的手法，来增加音乐的变化；和音式复调以声部之间不同的音程结合，来增加音乐的厚度，使音乐形象更富于立体感；模仿式复调以多种不同的声部结

合方法，使同一旋律用原形或不同的变体在各声部先后出现。但是，不同类型的畲族双音，各声部之间的音乐形象并不背道而驰，而是有着基本相同、相似或内在联系紧密的旋律进行，统一于共同的音乐情绪之中。

2.声部之间的横向方面的曲调关系，是以不同唱法所形成的变奏形式为基础。并创造了多种不同的变奏手法：

（1）支声式变奏——声部之间在节奏和旋律骨干音基本相同的情况下，作干同枝异的时分时合的变化。这种手法多用于支声式复调，在模仿式复调中也常有出现。

（2）移位式变奏——声部之间在保持旋律进行的基本线状和节奏形式不变的情况下，作音级位置的有规律的上下移位。根据声部之间的音程关系，有八度、同度、四度、五度以及其他自由移位。这种手法多用于模仿式复调，在和音式复调中也有所见。

在畲族双音的四度、五度移位变奏中，还经常伴随着宫音位置的变换，而使两个声部之间构成宫音系统的对比和叠置。这种手法我们亦可称之为移宫式移位变奏，即在旋律移位变奏的同时，宫音系统亦发生了变化。

如前所述，畲族双音的局部移位模仿，多在第一乐句中出现，并且多属同宫系统内的自由移位，这种手法的产生当与畲族民歌的多种唱法有关，因为在畲族民歌的演唱中，有三种不同的曲调：接近于语言朗诵音调、旋律进行较平稳的平讲调，用假声演唱的假声唱法曲调，以及再往高音区扩展的放高音唱法曲调。双音演唱时，不同演唱者的不同唱法的结合，往往构成同宫系统内的自由移位。

（3）自由变奏——包括旋律的反向倒影、节奏变化等手法。

畲族双音中，为什么在声部之间会产生如此多种不同的变奏手法呢？根据我们粗略分析，原因大致如下：

为解决不同演唱者有效音域、音区之间的矛盾，寻找适宜各

人不同声音条件、唱起来感到“不吃力”、“顺口”的唱法。因此，在男、女结合时，有八度、四度、五度；在男声假嗓唱法与女声结合时，也有同度；在男声、女声各自成对的结合中，有同度，也有因高低音域的不同而产生八度、四度、五度结合的情况。

亦为追求音乐形象的变化和丰富，正如畲族人民所说的“唱起双音来，感到很有变化、很有味道”，事实上多种变体的不同形式的结合，确实给音乐内容的表现带来了更为丰富的色彩和厚实的立体感。

再就是审美上的要求，所谓“双音唱起来好听”这种朴素的审美要求，促使着他们作多种不同的探索，由偶然到必然，由下意识到有意识，由自发到自觉，因此当我们从他们众多的录音中选出几种不同类型的结合方式时，他们能立即感觉出就中的不同。我们还可以相信，内容上的变化、追求音乐形象的丰富和审美上的探求，必将促使畲族双音的进一步发展。

3．节奏关系　从声部之间横的关系看，有统一，有变化，而以较为统一的一字一音的节奏为基础，共同完成塑造同一音乐形象的任务。

从声部之间的纵的关系看，有对比，有统一，以不同节奏的交错、综合，而丰富和补充着音乐内容的陈述。

4．声部之间的音程关系以协和音程（同度、八度、四度、五度、六度、三度）为主，也有二度、七度的结合。

较为突出的特点是：两声部之间第二、第四乐句的终止音几乎没有例外的都在商音，根据其宫音位置的不同情况，有同宫同调式，不同宫同调式，后者总是与两声部之间的调性叠置紧相关联。

畲族双音正在继续发展之中，我们的研究工作亦仅刚刚开始，本文作为引玉之砖，恳望批评指正。
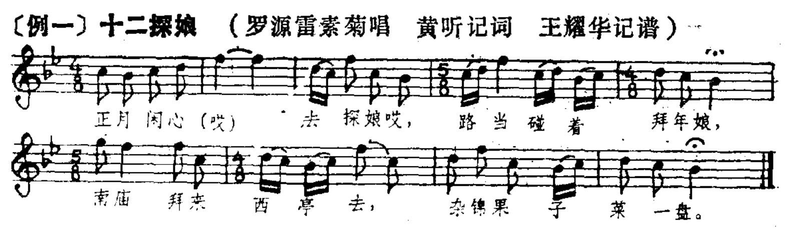
畲汉民歌相互影响交流四例

畲族，是我们伟大祖国统一的多民族大家庭中的一员。至迟在公元七世纪，就已劳动、生息、繁衍在闽、粤、赣三省交界地区；明代以后，部分迁至闽中、闽东、闽北、浙南、赣东北、皖南等地。其分布特点是大分散，小聚居。一般是几户至十几户聚居成村，周围乃汉族村落；也有的村落是畲、汉两族人民一起杂居。长期以来，勤劳勇敢的畲族人民和汉族人民发挥了无穷的智慧，共同开发了这些地方，创建了美丽富饶的家园。其间，畲族人民一方面以自己辛勤的艺术劳动和聪明才智，创造了独具特色的绚丽多姿的文化艺术，在祖国灿烂的文化宝库中放射异彩。另一方面，在畲汉人民长期的杂居共处中，又形成了经济、政治、文化上不可分割的密切联系。同样，在音乐艺术方面也有许多相互间的吸收、交往。本文试以民歌中的四个实例，略析福建境内畲、汉之间音乐文化的交流和影响。

一、“罗源调”与长汀山歌
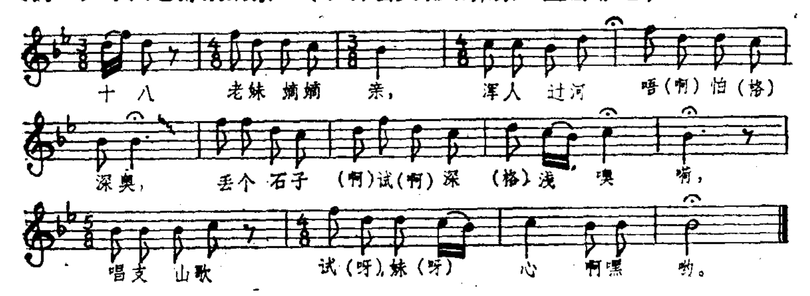
在闽东罗源县的畲族人民之中，流行一种宫调式的四句体山歌曲调。

〔例一〕十二探娘　（罗源雷素菊唱　黄听记词　王耀华记谱）



它与长汀山歌的一种唱法甚为接近。
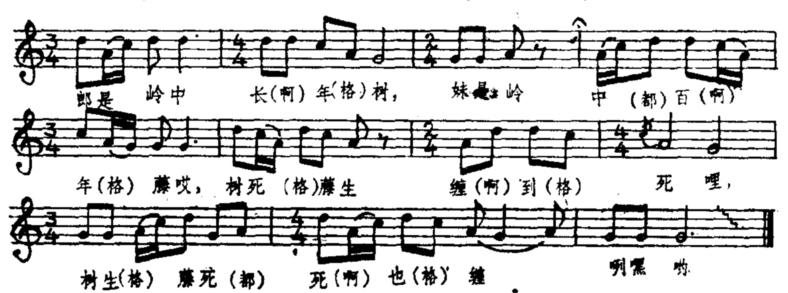
〔例二〕十八老妹嫡嫡亲　（长汀县文化馆采集　蓝雪非记）



二者之间在歌词句式（七字一句，四句一段），曲式结构(四句体单乐段)，节奏处理(一字一音，句末延长)，调式(五声音阶宫调式)，旋律音区($^{b}b^{1}$—f^{2}〔g^{2}〕)，旋律线状(级进，小回绕，以及由徵音往角、商、宫音的下行)等方面的联系是十分紧密的。

然而，值得注意的是：〔例一〕在罗源畲族山歌中具有代表性意义，可说是正体。〔例二〕在长汀城关山歌中仅是变体之一，其正体属五声徵调式，音域自徵往上，由徵、羽、宫、商构成。

〔例三〕树生藤死死也缠　（长汀县文化馆采集、记录）

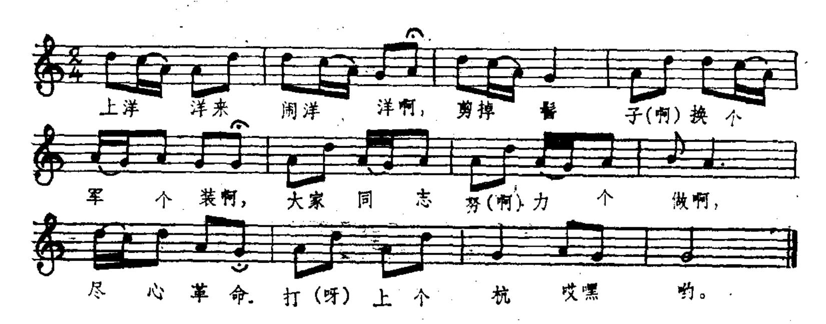


在这里，似乎可以把〔例二〕看成是〔例三〕的“以变宫代宫”“以变宫为角”的调式变换的变体。

然而，如果我们纵观长汀城关地区山歌的多种变体的话，就可以寻出其变化的大体踪迹：由个别乐句的变化，到两三个乐句的转换，以至引起全曲的调式变换。如：
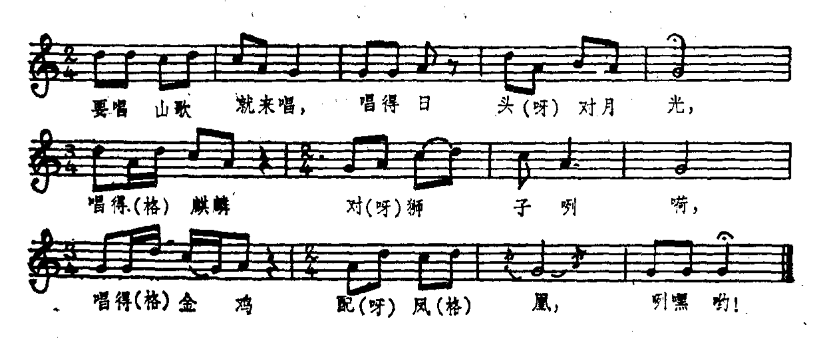
第三乐句出现“以变宫为角”的转换：

〔例四〕闹洋洋　（长汀城关山歌）
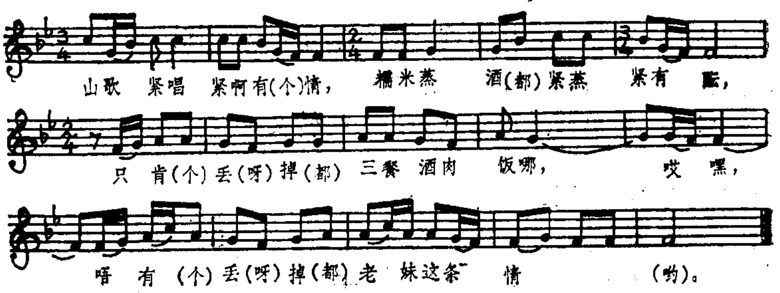


第二乐句出现“以变宫为角”的转换。

〔例五〕要唱山歌就来唱　（邓招招唱　沈民音记）
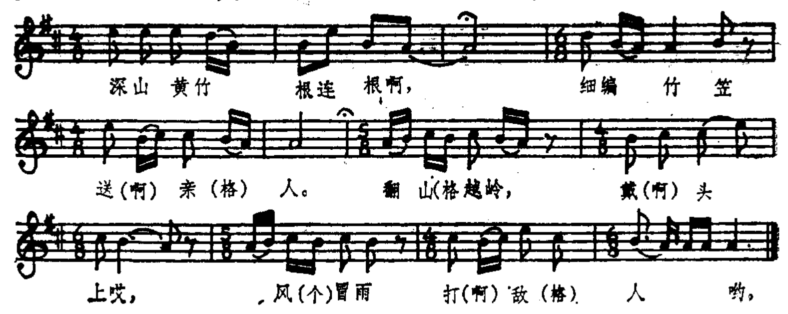


第三、四乐句出现“以变宫为角”的转换：

〔例六〕**山歌紧唱紧有情** （郭如淮唱　孙星群记）



第二、三、四乐句出现“以变宫为角”的转换：

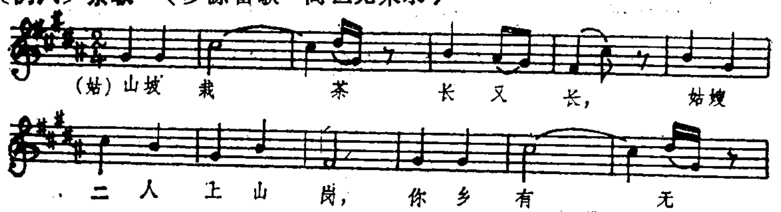
〔例七〕**细编竹笠送亲人** （张兰兰唱　蓝雪菲记）



由此，我们可以看出，长汀城关山歌的正体与变体之间的变化，是由五声音阶徵调式往同主音五声音阶宫调式变换的过程。

与上相反，在罗源畲族山歌中，我们看到的变体，是正体“以清角代角”、“以清角为宫”的变换。如：
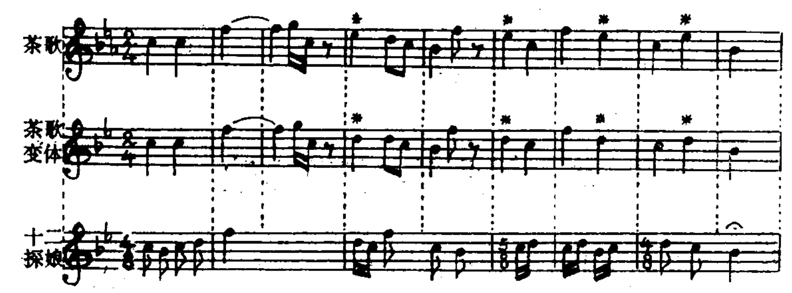

〔例八〕**茶歌** （罗源畲歌　高世尧采录）
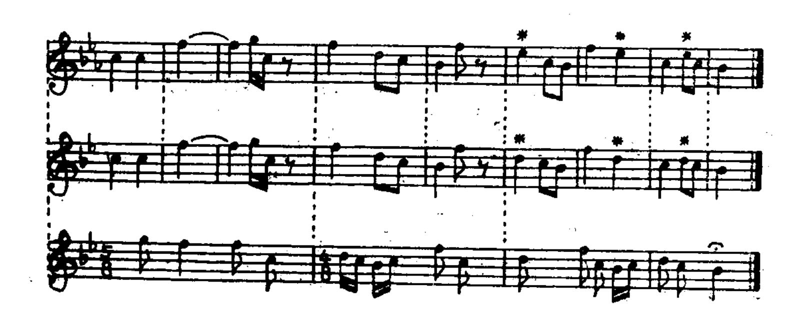




如果将〔例八〕进行还原，“以变宫代宫”、“以变宫为角”再与〔例一〕对照的话，它们之间的变化关系是清楚的。（为便于对照，调性记号均记为降种调）。
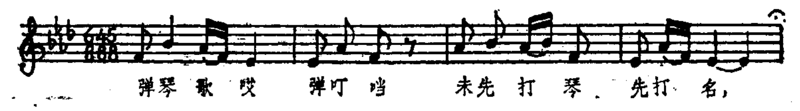
〔例九〕





与《茶歌》相似的变体，在和罗源接壤的福州郊区北峰畲族山歌中也不乏实例。如：

〔例十〕**琴歌**（福州郊区畲歌　雷春香唱　孙星群、黄小敏记）
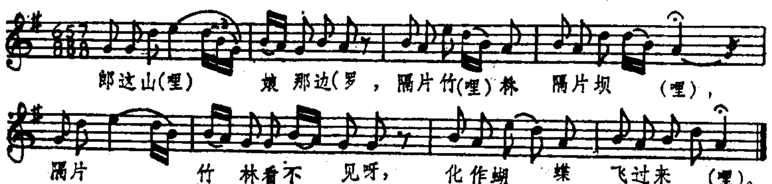




于是，我们是否可以这样推论，罗源等地的畲族山歌的正体与变体之间，其调式关系是由宫到徵的变换。如果将它和长汀城关山歌的变化情况作比较的话，大致如下：

长汀城关山歌→正体→变体
　　　　　　　↓　　　↓
　　　　　　徵调式　宫调式
　　　　　　　↑　　　↑
　　　　　　变　体←正　体←罗源畲族山歌

二、福鼎调与闽西山歌

在闽东畲族山歌中，有一种“福鼎调”，流行于福鼎县境，其曲调较为高亢，旋律呈“平—起—落”线状，调式属五声音阶商调式。

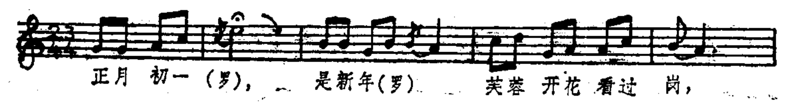
〔例十一〕对面山歌　（雷志满唱　福鼎文化馆搜集记录）
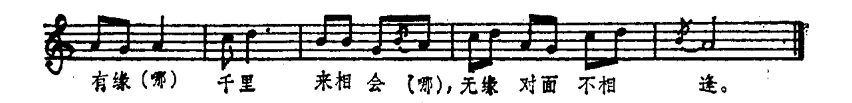


如果以当地流行的两个变体曲调为媒介，我们也能找出它们与闽西山歌之间的联系。
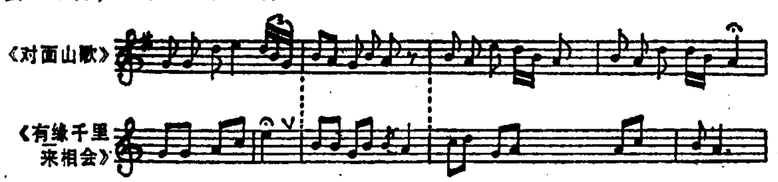
其一：《有缘千里来相会》

〔例十二〕有缘千里来相会　（蓝升罗唱　福鼎文化馆搜集记录）

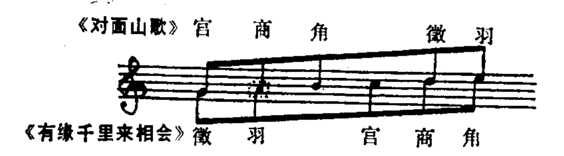




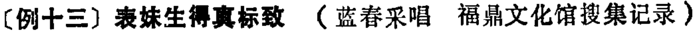
乍看时，似乎〔例十二〕与〔例十一〕二者之间并无直接联系，但是仔细品味后又可发现它们之间在曲式结构由四个乐句构成的单乐段、旋律线状(平—起—落)、节奏处理(多一字一音，除一、三句句末延长，在第一句中间，穿插自由延长音)等方面的联系，以及后者〔例十二〕为前者〔例十一〕“以清角代角”、“以清角为宫”的变换。试以《对面山歌》与《有缘千里来相会》的第一、二乐句作直接对照：
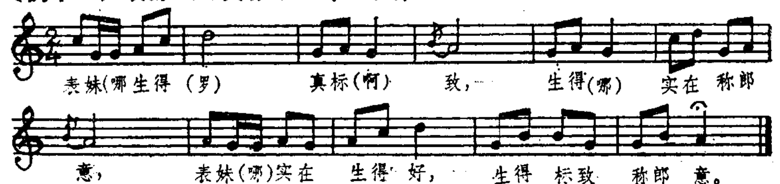


若以同主音记录，则为a商调式与a羽调式的变换，其音列关系。



其二：《表妹生得真标致》


〔例十三〕**表妹生得真标致** （蓝春采唱 福鼎文化馆搜集记录）

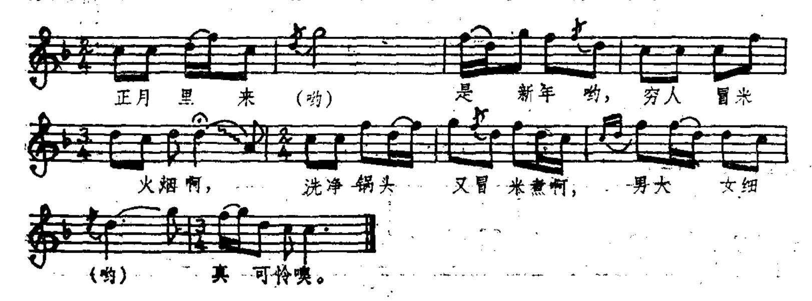


它与〔例十二〕的联系是显而易见的。但是值得注意的是：
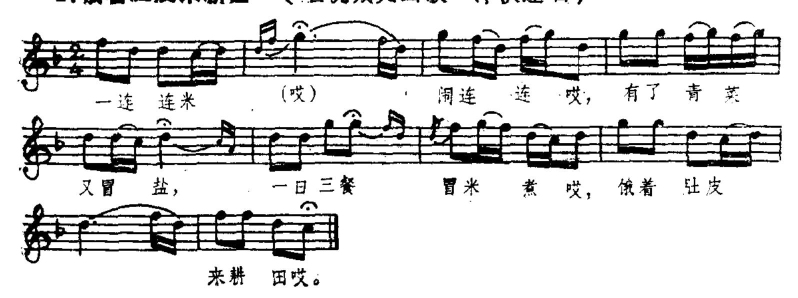
1.第一小节的长音，〔例十二〕是角音(e)，〔例十三〕是商音(d)，虽只一音之差，却使〔例十二〕更接近于〔例十一〕，而为调式变换中的等音转换提供了条件。

2.在〔例十三〕的音调进行中，我们又更直接地感受到了与下列闽西山歌的联系。如：

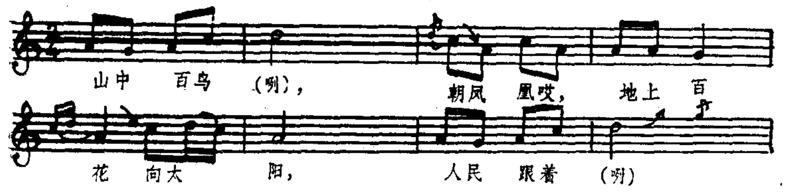
〔例十四〕**1.正月里来是新年**（武平桃溪山歌　罗象贤唱）
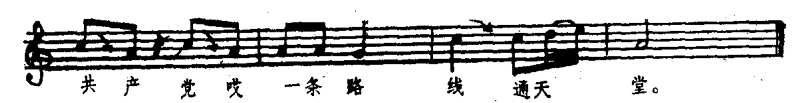


2.饿着肚皮来耕田（上杭城关山歌　许秋莲唱）



3.一条路线通天堂（漳平城关山歌　陈玲唱）





这样就显现出了福鼎调与闽西山歌的紧密联系。并且按其亲疏关系我们可以假设一个变化过程：

变化顺序	曲名	同	异	音列
↓	上杭山歌 武平山歌	1、曲式结构：四句体单乐段。 2、节奏：基本一字一音，一字一个八分音符，除第一、二、四乐句句末延长外，第一乐句中亦有自由延长音。 3、旋律线：呈平—起—落线状。	强调羽音，商音的徵调式。头三句落羽音，第四句落徵。	徵羽 宫商 =
↓	漳平山歌		强调商音的羽调式。	徵羽 宫商 =
↓	福鼎畲族山歌《表妹生得真标致》		强调商音的羽调式。	徵羽 宫商 =
↓	福鼎畲族山歌《有缘千里来相会》		强调商角音的羽调式。	徵 羽=变宫 宫商
	福鼎畲族山歌《对面山歌》等		强调羽音的商调式。	徵—宫 羽—商 = 变宫—角 商—徵 角—羽
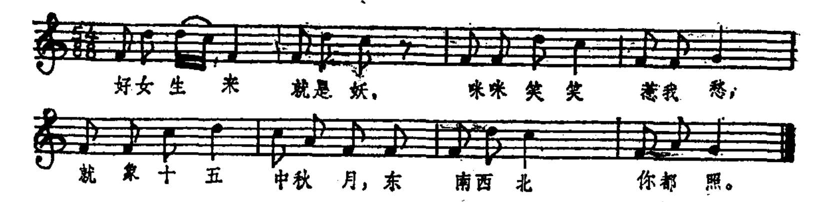
为什么闽东畲族山歌竟然与闽西客家山歌有如此紧密的联系呢？这是因为闽东畲族人民的祖家原本就在闽西。据史籍记载，至迟在唐初，畲族人民就已生活于闽、粤、赣三省的交界地区。嘉庆《云霄厅志》卷十一，《唐宦绩陈政》条载："唐高宗总章二年（公元669年），泉、潮间蛮、獠啸乱"。又，《陈元光》条载："总章二年，随父（陈政）领兵入闽，父卒（仪凤二年即公元677

年）代领其众。会广寇陈谦连结洞蛮苗自成、雷万兴等进攻潮阳，陷之。守帅不能制。元光以轻骑讨平之。已而蛮寇雷万兴、苗自成之子纠党复起于潮，猝抵岳山，元光闻之，遽率轻骑御之，援兵后至，为贼将蓝奉高刃伤而卒，时景云二年（公元711年）也。”以上两段记载都对农民起义有污蔑之词，但是，如果我们透过这些阶级偏见的话，由此也可以知道唐初在闽、粤边界已有雷、蓝等姓的少数民族居住。文中“蛮族”、“洞蛮”即畲民的祖先。后，在南宋著名文学家刘克庄的《漳州谕畲》、文天祥《知潮州寺丞洪公行状》中，对潮、汀的畲民均有记载。正是与此同时的唐末（九世纪末）、南宋末（十三世纪末），以及此前的西晋末永嘉年间（四世纪初），黄河流域的一部分汉人因战乱南徙渡江，南下至赣、闽以及粤东、粤北地区，被称为“客家”。因此在闽、粤、赣边界地区出现了畲族人民与汉族客家人长期共处杂居的情况。畲族人民就是在这种历史条件下与汉族客家人民进行密切的音乐文化的交流。至明代以后，一部分原来居住于闽西客家地区的畲族人民往闽中、闽东迁移，至今在闽东畲族人民的家谱、族谱中仍有祖家汀州府的记载，于是在闽东畲族山歌中能寻出与闽西山歌之间的紧密联系，就成为十分自然而顺理成章的事了。

三、闽北畲歌中对汉族民歌的吸收与融化

在闽北地区居住的畲族人民中，有一部分是从闽西迁到闽东以后，又从闽东辗转而至闽北的。如：在邵武居住的部分畲族同胞，就是从宁德地区搬迁而来。因此，在他们的歌唱中，仍保留着较为纯正的闽东畲歌的色彩，无论在调式、音调、曲式结构等方面都与闽东一带畲族山歌中的“福宁调”（流行于福安、宁德两县的畲族山歌曲调）相同或相近。
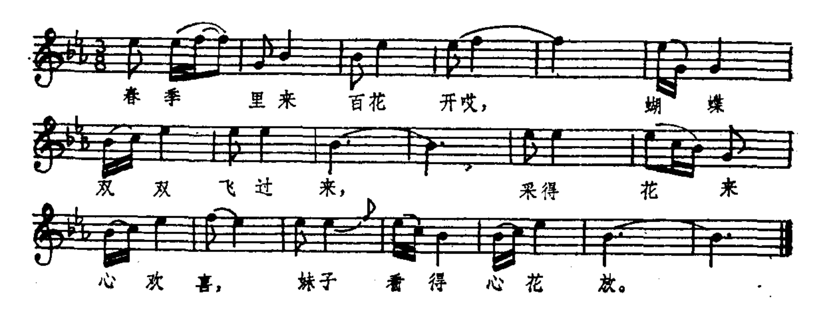
〔例十五〕**东西南北你都照**　（邵武畲歌　蓝石妹唱　杨慕震记）



然而，也有一些地方的畲族人民在与汉族人民混居或交流中，接受了当地汉族民歌的影响，而使部分畲歌另具特色。

如：顺昌畲族山歌

〔例十六〕**四季采花歌**　（顺昌畲歌　蓝桂妹唱　柯干记）



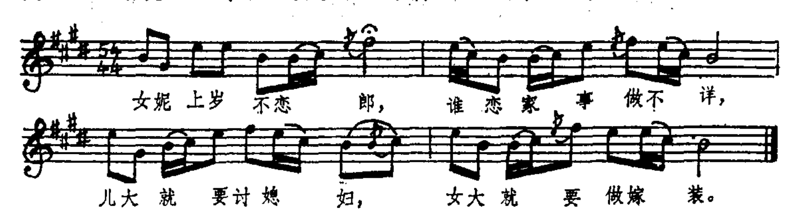
在这首畲族山歌中，我们明显地感受到两种音调因素的结合：

（1）是以"宫、徵、角"为骨干的三和弦分解进行。

（2）是由"徵、羽、宫、商"构成的四音列。前者正与闽东许多畲族民歌的典型音调之一（见前引谱例）相联系，后者却是闽西北一带客家山歌的特性旋律。如果我们试作分析的话（实际上在音乐中是很难进行机械的定性分析的），其中，第1、2、6、7、8、9、10、11等小节应属第一类旋律因素（以"宫、徵、角"为骨干的三和弦分解式进行）；第3、4、12、13、14、15、16、17、18等小节与第二类旋律因素较接近（由"徵、羽、宫、商"构成的四音列），由

于在句式结构的重要位置中强调了第二类旋律因素，所以使其调式也发生了变化，而由一般畲族民歌的商调式，变为徵调式，以上的第二类因素，在上面这一例子中得到了进一步强调后，其色彩的变化就更为显明。
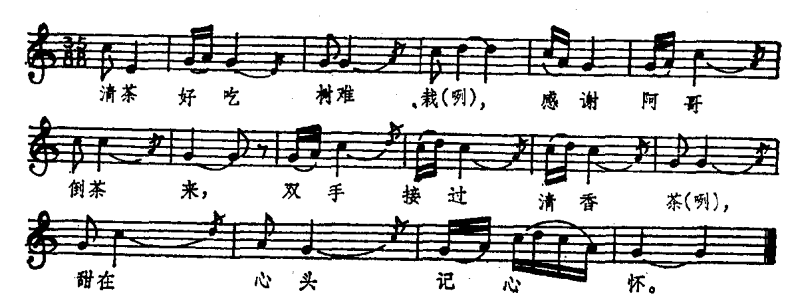
〔例十七〕**劝媳妇** （顺昌畲歌　雷承妹唱　王剑辉记）



对于这种在本民族曲调的基础上，吸收融化汉族音调，另创新曲的做法，我们能否称之为“嫁接法”，意即：移花接木，另添新枝。

与上相同的曲调，在建瓯县的畲族人民中也有流行。如：

〔例十八〕**茶歌** （建瓯畲歌　蓝凤妹唱　唐颂灵记）



四、诏安畲歌

诏安畲歌，是流行于诏安境内汉族人民中的一种民歌演唱形式。昔时，歌者以青壮年妇女为多，他们一边从事手工操作，一

边吟唱，常由一人唱出前四句，一人接唱后四句，称为“答畲歌”。内容多反映青年人的理想、情感，婚姻和家庭生活。

关于诏安畲歌的来源，过去有两种不同的说法：“一、畲歌原是闽南畲族的民歌，后来因畲族已从当地迁往别处，或一部分已经被汉族同化，于是他们古老的民歌也就逐渐成为在本地人民中流行的歌曲。二、畲歌是社歌，农村乡社当中，人们常常唱‘歌仔’，这些歌仔逐渐定型，就被称为乡社里的社歌，因社与畲同音，所以被误为畲歌。”（见《龙溪地区民间音乐资料》中国民间歌曲集成（福建卷）编委会工作组1962年12月油印本）

根据诏安畲歌的歌词、曲调，联系畲族人民在历史上曾活跃于诏安一带的情况，前述第一种来源的说法，应当是比较可靠的。

从歌词看，诏安畲歌每首常由八句组成，每句七言，前后两节各四句，两节之间采用重叠反复手法。如：

畲歌畲嗳嗳，要唱畲歌一米筛，

一千八百你来唱，三十二十不要近来。

畲歌畲依依，要唱畲歌一米箕，

一千八百你来唱，三十二十不要近边。

又如：

乌云飞过白云遮，龙眼开花搭枝斜。

生着男囝勤书册，生着女囝勤手车。

乌云飞过白云开，龙眼开花搭枝垂。

生着男囝勤书册，生着女囝勤绞规①。

这种表现手法，与潮州畲歌、闽东畲歌的歌词均相同或相似。

潮州畲歌的歌词一般分为两节，多至三、四节，每节由七言四句组成，上下两节常为变化重复。如：

阿公要食韭菜羹，后头韭菜还未生。

注：①绞规——古代手工操作织布机。

保贺阿公食百岁，牵仔牵孙入书斋。

阿公要食韭菜汤，后头韭菜还未长。

保贺阿公食百岁，牵仔牵孙入祠堂。

前后两节意思相同，仅第一、二、四句结尾有一二字改动。上节分别为："羹"、"生"、"书斋"，下节改为："汤"、"长"、"祠堂"。如此反复，能收到突出主题思想，加深听者印象的效果。尾字的改动，又使声韵有了变化，而增添音乐歌调的回环反复之美。

与此相类似的，在闽东畲歌的散条中，有一种"三条变"的形式。闽东畲族人民把一首歌（或一节歌）称为一条歌。"三条变"就是将一条歌第一、二、四句的最后一个字（其余歌词和第三句不变）改变一下，就又另成一条；变了两次，就成三条。如：

门前水井七尺深，一双鲤鱼头带金，

有缘游出给娘看，无缘游转井中心。

把这条歌的第一、二、四行的最后一字更改一下，就多了下列两条歌：

门前水井七尺长，一双鲤鱼头带黄，

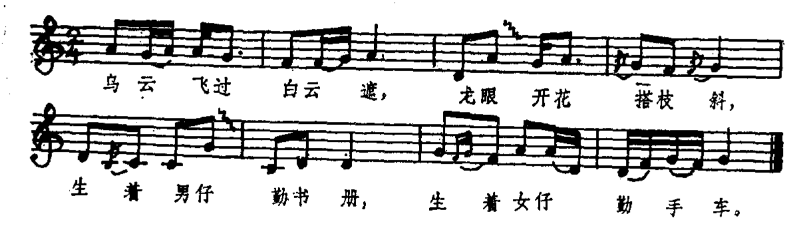
有缘游出给娘看，无缘游转井中央。

门前水井七尺奇，一双鲤鱼头带枝。

有缘游出给娘看，无缘游转井中去。

曲调方面，诏安畲歌与具有典型意义的畲族民歌音调，已经很难寻出直接的联系。然而，却与诏安汉族民间唱歌册的旋律甚为接近。如：
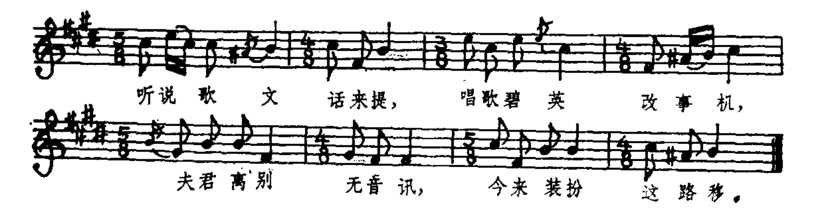
〔例十九〕**乌云飞过白云遮**（诏安畲歌　杨秀娟唱　沈汝淮记）



注：①男仔：男儿　女仔：女儿。

②手车：纺纱线的手工操作的木制工具。
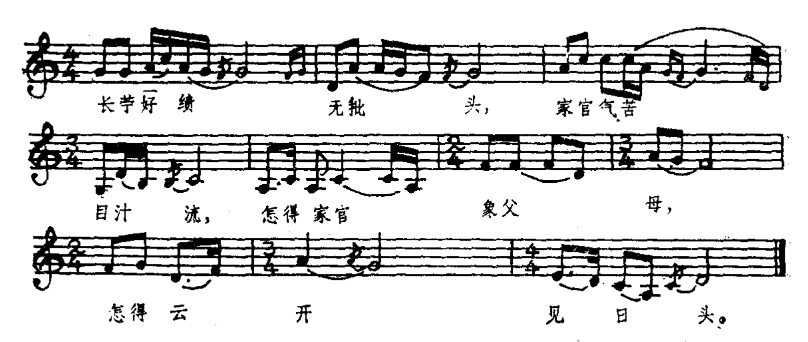
〔例二十〕**陈士美**（诏安歌册　陈春华唱　张思明录音　王耀华记谱）



以上两例，在节奏处理、旋律音调、调式色彩等方面的相通之处是显而易见的。还值得注意的是，诏安歌册作为一种民间吟诵体文艺形式，也多流行于青壮年妇女之中，因此，我们能否设想，这种诏安畲歌就是唱歌册者吸收畲歌歌词，而用歌册旋律来吟唱的产物。因为在诏安历史上确实曾经居住过畲族人民。据《诏安县志》载："元太祖至元十七年(公元1230年)……吊眼(按：即农民起义领袖陈吊眼)出走桂龙逃入畲间"，"桂龙所逃畲间即诏安乌山十八洞处。"至明代万历年间，仍有畲民在六洞等处居住。据沈铁《游六洞丈量学田记》载："而二都在万山丛中，谷峭岭半。插天表至六峒则畲民所居住者。……男子束发脑后，妇女椎髻于前，与城邑迥别。"畲歌似应是畲族人民居住诏安一带时，被流传于诏安汉族人民之中。此后，虽然畲族人民逐渐北移，可是畲族人民的艺术劳动成果却深受诏安汉族人民所喜爱，

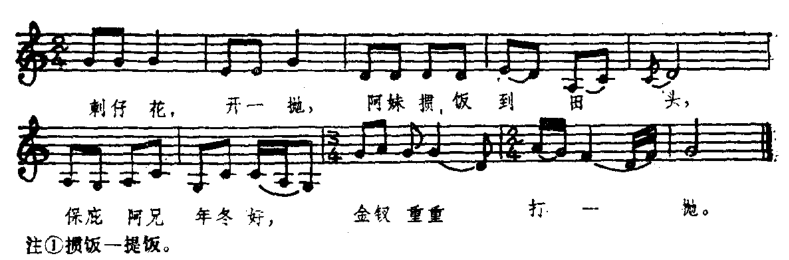
而被传存至今。并且在曲调方面还进行了许多丰富和发展，出现了诸多变体。如：《怎得云开见日头》，以缓慢的节奏、委婉的旋律，抒发了旧社会受气媳妇的哀怨。

〔例二十一〕**怎得云开见日头**　（诏安畲歌　沈克华唱　沈汝淮记）



《刺仔花，开一抛》以单纯的节奏，明朗的音调，表达了纯朴的感情和美好的愿望。

〔例二十二〕刺仔花，开一抛（诏安畲歌　陈丽娟唱　沈汝淮记）



注①掼饭—提饭。

因此，我们可以说，诏安畲歌是畲词汉曲，是畲族民歌被汉族人民所吸收、改造的产物。

以上所举虽然仅是沧海之滴水，寰宇之涓尘，但是，由此亦可看出，在很长的一段历史时期以来，畲族人民不仅以其独特的音乐艺术丰富着祖国的文化宝库，而且还在与汉族人民（尤其是客家人）的交流中，一方面吸收养分，充实自己，发展本民族的

音乐文化，另一方面又施影响于汉族人民，给汉族音乐增添新鲜血液。从而为发展祖国音乐文化作出自己的卓越的贡献。

附记：本文在采访过程中，曾得闽西、闽南、粤东地区许多畲族同胞和有关部门的大力支持。云霄县文化馆柳启敏、诏安县文化馆沈汝淮、潮州市文化局杨业成、上杭县文化局袁宏亮、连城县文化馆张江万、长汀县文化馆刘胜汀等同志，在百忙中抽暇陪同采访，给予多方协助。在此一并致以深切的谢忱。

福建戏曲各曲牌体系内部的贯穿联系

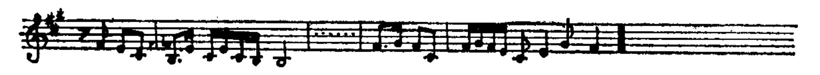
我国戏曲的唱腔体制，一般分为板腔体、曲牌体以及二者结合的综合体。其中，对于板腔体如何从一个基本曲调，通过速度、节奏、旋律的扩充或减缩等变化，而演变成一系列不同的板别，已有诸多论述，似较详尽。在曲牌体中，亦有对某些戏曲声腔（如：昆曲、高腔）曲牌联缀规律的研究。但是，对于各戏曲剧种中，多种曲牌体系内部各曲牌之间的内在联系、变化、发展规律，却较少论及。本文仅以福建主要地方戏曲剧种为例，试图对我国戏曲音乐曲牌体唱腔中，各曲牌体系的内在联系规律，作一初步探讨。

福建省的戏曲剧种有三十多种。一九六六年以前，还在上演的亦不下二十种，它们是：闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧、打城戏、竹马戏、梅林戏、词明戏、山歌戏、提线木偶戏、布袋戏、铁线木偶戏、纸影戏、三角戏、南词戏、北路戏、汉剧、潮剧、赣剧、采茶戏、越剧、京剧等。这些剧种的唱腔结构，有以曲牌联缀为原则的曲牌体，也有以板眼变化为基础的板腔体。然而，值得注意的是：1.在福建省内流行的板腔体唱腔剧种，多属外省传入，如：京剧、汉剧等。而福建本地土生土长，或在本地经长期发展、具有较为浓郁地方色彩的剧种，如：莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧、闽剧、山歌戏等，其唱腔多属于曲牌体制的结构形式。2.在福建地方剧种的唱腔结构中，发展于近代，活跃于山乡城镇的地方小戏，更多的是从民歌、小调吸收养分，与劳动人民日常生活中的音乐形式，保持着更为紧密的联系，

如：闽西山歌戏、邵武三角戏等，它们分别在闽西、闽北民间音乐基础上发展而来，形式活泼，结构自由，有着更为浓郁的生活气息；然而，这些地方小戏由于发展时间较短，仍在不断探索之中，尚属单系统曲牌联缀，或已有不同程度的发展，但尚未整理成多种不同的唱腔体系。历史较为久远的剧种，多数流行于沿海一带，其唱腔结构形式保留着较多的宋元南戏音乐的痕迹。如：莆仙戏唱腔中的套曲、集曲、犯调等。并且有许多剧种在长期发展过程中，已经形成了多种曲牌体系，各曲牌体系内部还创造了多种内在联系、变化发展手法，可为今后戏曲唱腔发展的借鉴。现将福建省的五大剧种：闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧，各曲牌体系内部贯穿联系的主要手法论述如下。

一、主韵贯穿体

主韵，是指乐曲中最具代表性、最为典型而有特性的音调。艺人们亦称之为“大韵”。它们在曲调发展的反复循环中，保持着不变或基本不变。作为单曲的音乐发展手法，主韵循环变奏的结构形式，在福建南曲中，得到了较为完整的运用。其唱词为词牌结构，多用字数不等的长短句式，与此相适应的唱腔亦属非方整性结构，虽然大部分都是上下句的循环反复，但在反复中，往往有较大的变化，或扩充或压缩，或重复或省略，或开头略有不同，或结尾稍有改动，其中仍然句逗分明，段落清晰，而主韵的反复出现常为重要标志。因为梨园戏的绝大部分唱腔、高甲戏的一部分唱腔，都与南曲相同，或保持着紧密联系，所以这种主韵贯穿的手法亦成为梨园戏、高甲戏唱腔的重要发展手法。如：梨园戏《陈三五娘》中《共君断约》唱段，就运用了主韵循环变奏的手法。其唱词包括一个起句和五个上下句，唱腔用“水车歌”曲牌，其主韵为：



《共君断约》（苏乌水、苏自强唱　王耀华记谱）

起句

共，君 断(于) 约， 共我三哥 断(于) 约，结此

荔枝（不汝） 姻 盟。 若还（于）负 君，

头 上（于是 天， 若还 负 君，天地 责 罚，黄氏 五娘

一 命 早早先 死。 感 谢（于）阿 娘，

果 有 真 心 意。我 明知 你 乔 装装成 磨镜 到我家

来， 避君（于）几 次， 都为 啃 过 妈 共

爹。 听 你 这 般 说，我 心 头 才(于)安

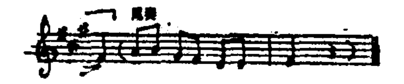
定。 "灯钴"（于）林 大， 恨那"灯钴" 贼 林

大， 你须 早 死（于） 无 命， 几次催来 迫(于) 紧，我有

几 遭 险丧 性 命。 阿 娘（于）把 定，

莫 得(于) 着 惊，我 怎 甘 事 负 辜负 三 哥 你 空

行，我 怎 甘 事 负 辜负 我 君 汝 人 情。



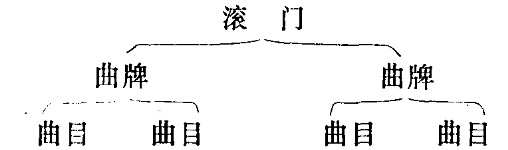
《共君断约》的结构图式为：

起句	Ⅰ		Ⅱ		Ⅲ		Ⅳ		Ⅴ		尾奏
	A	B	A^1	B^1	A^2	B^2	A^3	B^3	A^4	B^4	
$5\frac{1}{2}$（小节）	$3\frac{1}{2}$	$4\frac{1}{2}$	$3\frac{1}{2}$	$3\frac{1}{2}$	$4\frac{1}{2}$	$4\frac{1}{2}$	$5\frac{1}{2}$	$3\frac{1}{2}$	$3\frac{1}{2}$	7	1

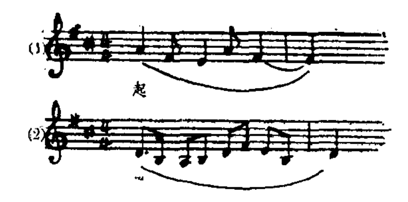
在以上各上下句（A、B）之间，均反复出现了主韵，使唱腔曲牌特性鲜明，然而由于它们每次出现时，旋律起伏、句式长短均按唱词结构、感情、语调、语势有所变化，所以，具有一定的新鲜感。

在南曲、梨园戏、高甲戏中，这种主韵有曲牌主韵和滚门主韵的区别。
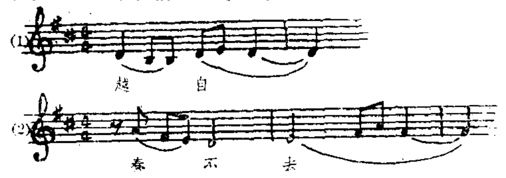
“滚门”是南曲、梨园戏、高甲戏曲牌体系的名称。各种不同的滚门，如：《锦板》、《二调》等，都代表着一定的管门（调性）、寮拍（板眼）、调式和旋法特点。滚门与曲牌、曲目的关系是：



因此，所谓“滚门主韵”就成为同一曲牌体系各曲牌之间所共有的贯穿性音调，而使曲牌与曲牌之间保持着紧密的联系。如：《潮阳春》中，作为这一滚门所共有的主韵，有：
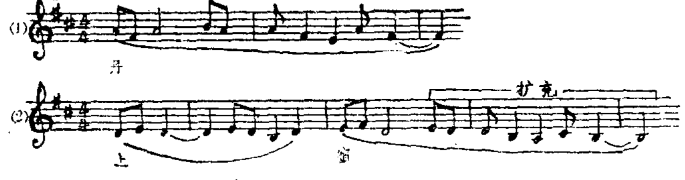


它们出现在直接标以“潮阳春”的唱段中，如：《年久月深》、《三哥暂宽》、《小妹听我说》等。也出现在“潮阳春·五开花”、“潮阳春·望吾乡”中。只是在“潮阳春·五开花”中，它以简缩形式出现：



并有“五开花”的曲牌主韵：



在“潮阳春·望吾乡”中，“潮阳春”主韵又以下列变化形式出现：



并有“望吾乡”所特有的曲牌主韵：



这些主韵在具体运用过程中，常以循环变奏形式出现。一般唱段多用一个曲牌（或滚门）的主韵作循环变奏。亦有在唱段的不同段落，先后运用两个或两个以上的曲牌主韵（或滚门主韵）作循环变奏的。或在同一唱段中，集用了多种滚门、曲牌的音调，重新组合而成一支新的曲牌的。

梨园戏、高甲戏中，滚门主韵贯穿手法的运用，使曲牌体系内部各曲牌之间保持着较为紧密的音乐联系。主韵在各曲牌中的

变化，以及曲牌主韵的出现，又增强了各曲牌自身的独立性和音乐表情特点。加之在具体唱段中运用时，唱腔结构的多种变体，因此，使同一曲牌体系的各曲牌、曲目之间表现出多种变化、统一、对比、联系。
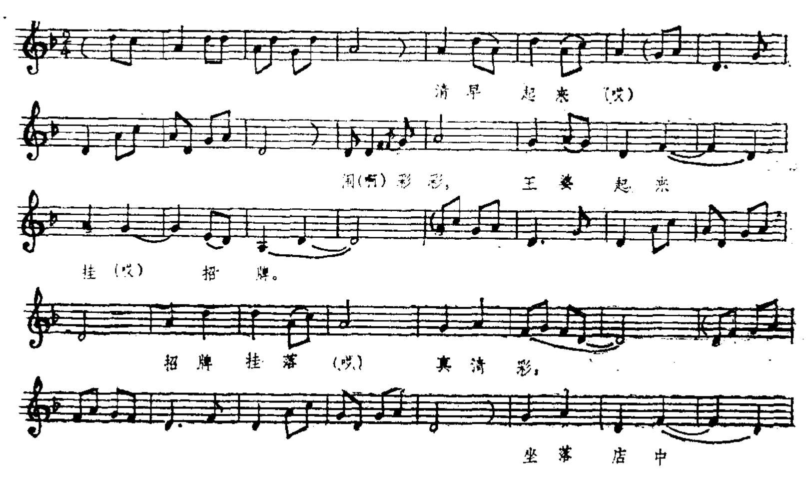
二、主曲变腔体
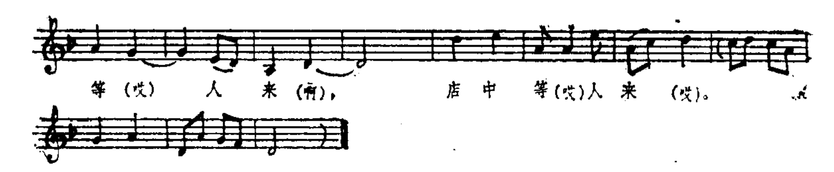
同一曲牌体系内部的各曲牌之间，有着明显的血缘关系，即以一个曲调为基础，在保持基本板眼、节奏、曲体结构的情况下，进行腔调变化，称为主曲变腔体。如：芗剧《七字调》曲牌体系中的各曲牌，它们都与《七字正》有着亲缘关系，若以《七字正》为基本曲调，则其余曲牌均可视为这一基本曲调通过腔调变化而衍生的新曲。其主要变化手法有：

1. 音区转换法
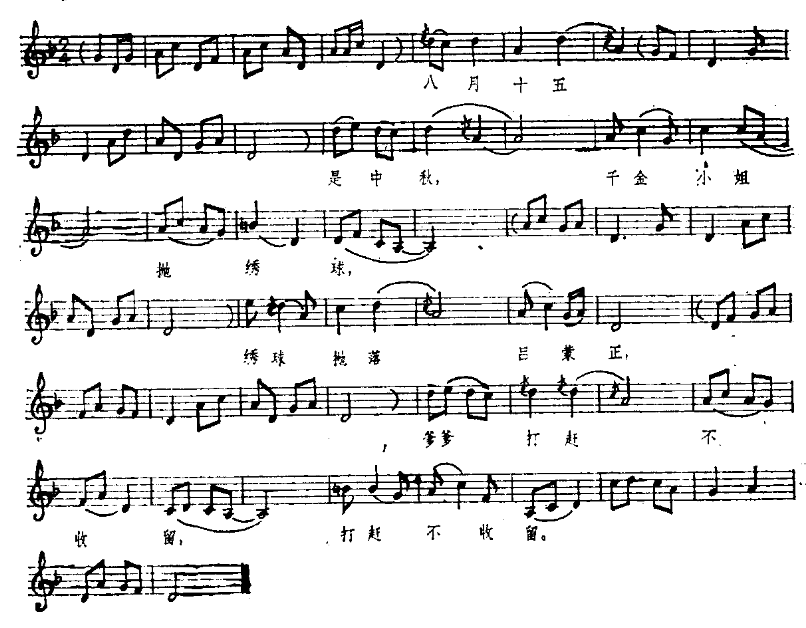
如：《七字正》到《七字高腔》、《七字低腔》的发展。

《七字正》
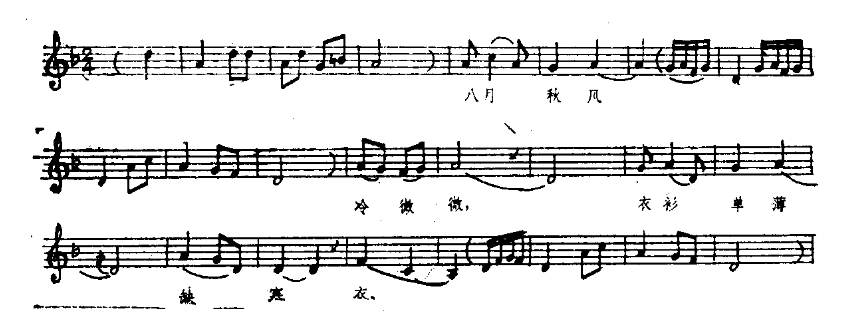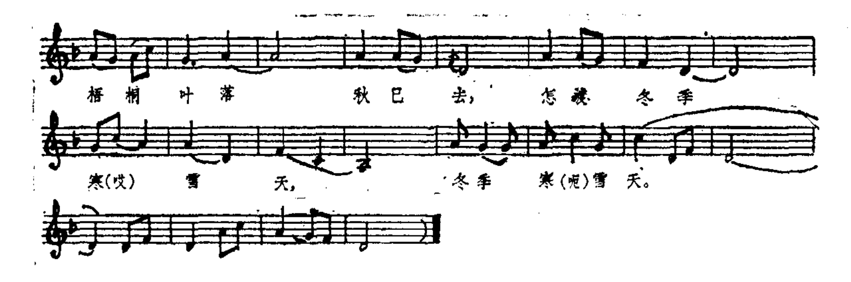



等(哎) 人 来(有)，
店 中 等(哎)人 来 (哎)。

《七字高腔》


八 月 十 五
是 中 秋，
千 金 小 姐
抛 绣 球，
绣 球 抛 落
吕 蒙 正，
爹爹 打 赶 不
收 留，
打 赶 不 收 留。

《七字低腔》


八月 秋 风
冷 微 微，
衣 衫 单 薄
缺 寒 衣。



对比以上谱例，三者在板眼、节奏、曲体结构等方面基本相同；它们之间的区别，主要在于音区运用、旋律线状的不同。

音区运用方面，《七字正》、《七字高腔》的总音域都是a到e^2，常用音域为d^1到d^2；《七字低腔》的总音域是a到c^2，主要音区是a到a^1。
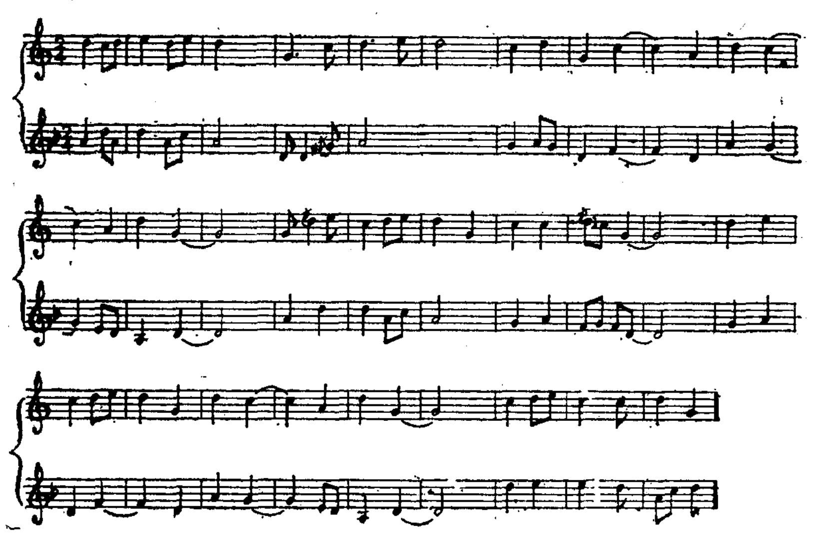
旋律进行方面，《七字正》的唱腔旋律突出运用主属（羽、角）两音，它们成为相互呼应的两个旋律基音，各乐句的旋律进行分别以它们为轴心，形成在中音区一起一伏的活动线状。《七字高腔》的旋律进行，是以角音(a^1)为基点的上方五度音区（a^1到e^2)为典型。旋律基音为d，a^1，d^2，比《七字低腔》高四度。旋律线状跌宕多姿，起伏较大。《七字低腔》是以角音（a^1）为起点，向下方五度音区发展为主，旋律基音为a，d，a^1，旋律进行幅度比《七字高腔》小，加以演唱时速度较慢，整个情绪较为压抑。

以上曲牌在运用时，主要从表现内容需要出发，叙述场面多用《七字正》，表现较为高昂、激动或热情欢愉情绪时用《七字高腔》，在情绪较为低沉压抑或深切内在时多用《七字低腔》。也有为同一段唱词配唱腔时，因强调其内容情绪侧重面的不同，而分别运用正调、高腔、低腔来演唱。还有因流派、喜好、习惯、演员嗓音条件的差异，而对正调、高腔、低腔各有偏颇的。

2.旋律移位法

这是指一个完整的旋律，向上或向下作有规律的移动。除了少数细节的地方有所差异之外，其起伏的主线是相同的，或基本上是相同的。《七字正》到《七字反调》、《七字中管》的发展就是如此。《七字反调》的唱腔，是《七字正》的上方四度移位；《七字中管》的唱腔是《七字正》的上方五度移位。如：

《七字反调》与《七字正》唱腔对照



3．伴奏乐器定弦变换法

与旋律移位变化同时，伴奏乐器定弦进行变换，使宫音位置移动。如：《七字反调》由于主奏乐器壳仔弦定弦$\overline{d^1||a^1}=\overline{Re||la}$，而改为以c为宫（原《七字正》$\overline{d^1||a^1}=\overline{la||mi}$，以f为宫）。《七字中管》主奏乐器由壳仔弦改为六角弦，并提高大二度为$\overline{e^1||b^1}=\overline{mi||si}$，亦变成以c为宫。

4．调式变换法

这是指一个曲牌在保持旋律基本结构不变的情况下，通过调式色彩的变化，发展成另一个曲牌。在芗剧《七字调》体系诸曲

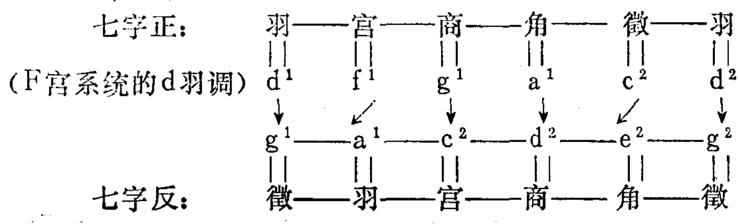
牌的发展过程中，这一手法的运用较为独特而多样。除《七字高腔》、《七字低腔》尚未构成调式变换外，其余曲牌，如《七字哭调》、《七字反调》、《七字中管》等，与《七字正》相比较，都在调式色彩上作了变换。概括起来有：同宫同调式内部的色彩变化，同调式不同宫的变换，不同宫不同主音不同调式的变换。

从调式变换的角度看，《七字哭调》是《七字正》通过同宫同调式内部的羽徵交替，造成调式色彩对比而形成的。《七字哭调》的基本调式是d羽调，与《七字正》同，但在第二、四句唱腔的后半句，突出了单徵色彩，转向c徵调。由于调式色彩的对比，加强了唱腔的不稳定效果，加深了这一曲牌的悲痛情绪的表现。其音列为：



《七字中管》的唱腔，是《七字正》的唱腔作同调式不同宫变换（由d羽到a羽）而成的变体。

《七字反调》是《七字正》不同宫不同调式的变体。其音列变化的基本关系如下：



必须指出的是在调式变换的过程中，还经常综合其他因素，如：音区转换、乐器定弦变化、旋律移位等，它们之间具有相辅相成的紧密联系。艺人们就是在实践中把握了这些联系，而通过各种音乐表现手段的共同作用，而创造了各种不同表情的曲牌变

体。（关于《七字正》到《七字高腔》、《七字低腔》、《七字哭》、《七字反调》、《七字中管》发展变化的论述，请参见拙著《歌仔戏七字调的形成和发展》）。

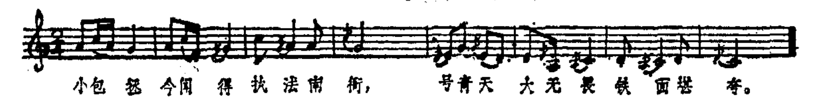
三、典型音乐手法的贯穿联系

在同一曲牌体系的诸多曲牌之间，以特性鲜明的旋律音调，或其他较有典型意义的音乐表现手法（如：曲式结构、调式、转调、节奏等）贯穿其间，使它们保持较为紧密的联系，称为典型音乐手法的贯穿联系。闽剧“飏歌”类曲牌体系中的许多曲牌，就较为明显地运用了这一贯穿手法。

1.特性音调
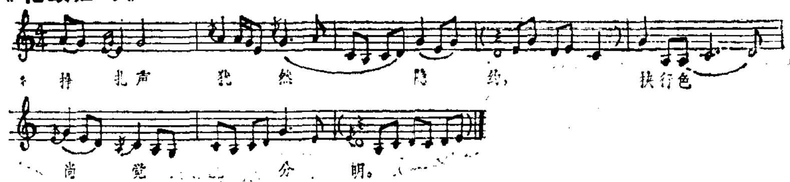
在闽剧《飏歌》类的许多曲牌中，都较为突出地贯穿着同以下这一音调相类似的音调：

《金湘》



虽然这一音调在各曲牌中的出现都有变化，但是我们仍能从它们的变化中，找出一定的联系。如：
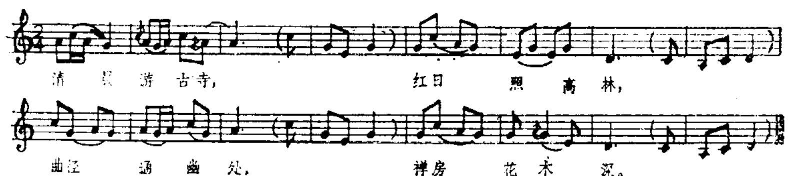
《花鼓相骂》



节拍变为$\frac{4}{4}$，节奏拉宽，一字多腔的旋律，使整个情绪显得
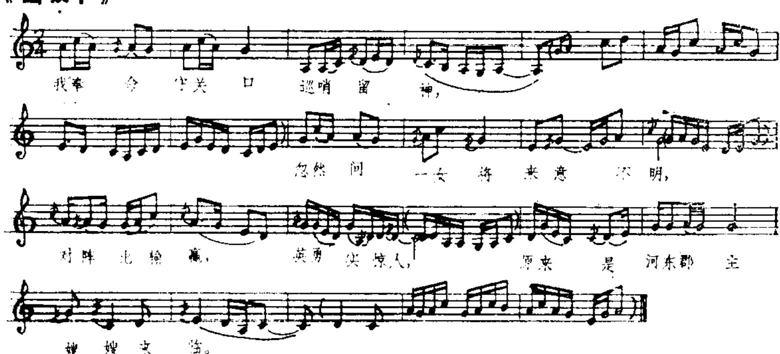
深切、抒情。

《纱窗外》
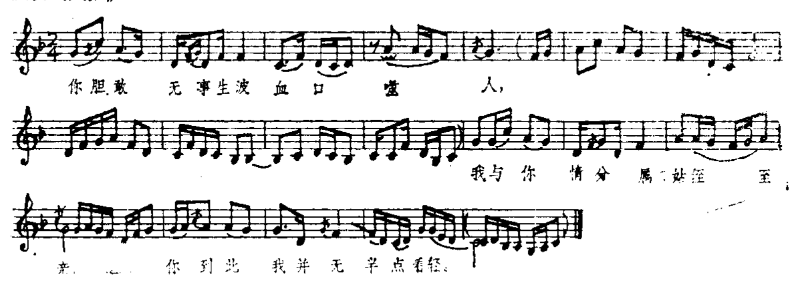


节奏跳跃，句式短小，调式色彩变化丰富（前四小节唱腔与伴奏过门形成羽徵色彩的交替），使唱词中悠然自得的情绪跃然于音符之间。

《山坡羊》



中等的速度，平稳的节奏，与语调、语势紧相吻合的旋律，表达了诉说、叙述的情绪。

《双蝴蝶》



起伏较大的旋律，频繁出现的急促的切分节奏，使其情绪显得较为激愤。虽经调性变换，但其旋律与特性音调的联系仍然十分紧密。若以do＝C记谱，应为：

它与特性音调的联系就看得更为明显。

这一特性音调在《飏歌》的其它许多曲牌中都贯穿着，如：《孝顺歌》、《清言词》（又名《七言词》）、《出队》、《水底鱼》、《看相》、《摇葫芦》、《一枝花》、《花鼓》、《敖头金桂》、《归禅》，以及《尝花》、《锁南枝》等。在《尝花》、《锁南枝》中，用与《双蝴蝶》相似的调性变换形式出现。

2.曲式结构

闽剧《飏歌》各曲牌的旋律进行虽然与语言音调结合紧密，可作较大变化，但各曲牌的独立性较强，曲式结构较为严谨，除部分重复外，乐句间的穿插、小节数的增减情况较少，并常形成引子——正曲——结尾的结构形式。引子多为自由节奏的散板，正曲中速、结尾稍慢。如《尝花》、《孝顺歌》、《清言词》、《锁南枝》、《金厢》、《双蝴蝶》、《出队》、《水底鱼》、《花鼓相骂》、《香罗带》、《敖头金桂》、《归禅》等。
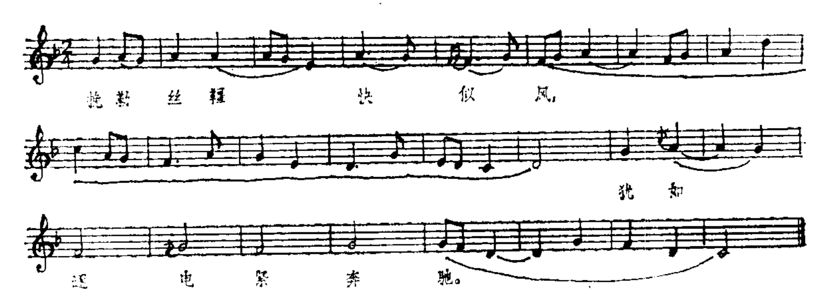
3.转调手法的运用

在《飏歌》的许多曲牌中，还经常运用着do＝C转do＝F的调性转换，如《尝花》、《孝顺歌》、《锁南枝》、《双蝴蝶》等。并且多出现在引子与正曲的交接之中，使引子（do＝C.散板）正曲（do＝F.中板）二者之间在结构功能上的分工、对比更为清晰、鲜明。

正是由于以上这些方面的贯穿，使《飏歌》曲牌体系中的各曲牌之间，保持着紧密的联系，形成统一的风格特点。
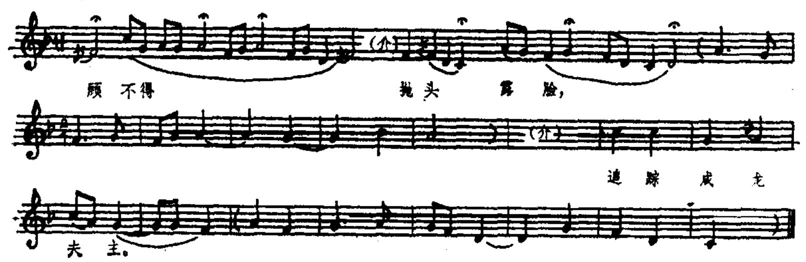
四、初具板腔因素的曲牌体

某一曲牌体系中的诸曲牌，在旋律音调上有着紧密的联系，而在节奏、速度、行腔上形成对比，具有板腔体唱腔中某些板式变化的因素，我们可以称这一曲牌体系为初具板腔因素的曲牌体。它与板腔体的主要区别，在于板腔变化方面尚未形成完整的体系，各曲牌本身还有较强的独立性，曲牌与曲牌之间连接仍循单曲联缀原则。如：莆仙戏中，许多曲牌的宽（慢），紧（快）和半宽紧（中板）的变化；芗剧《杂碎调》中的慢板、中板、快板；闽剧《逗腔》类中，急板、倒板、急板叠、叠牌，宽板、宽板吟、宽板叠，它们各自有着较强的独立性，然而又有着基本相同的旋律骨干，而在拍子、速度、行腔等方面进行变化，因此，形成急板和宽板两种不同的小类别。如“急板”类中的《急板》：
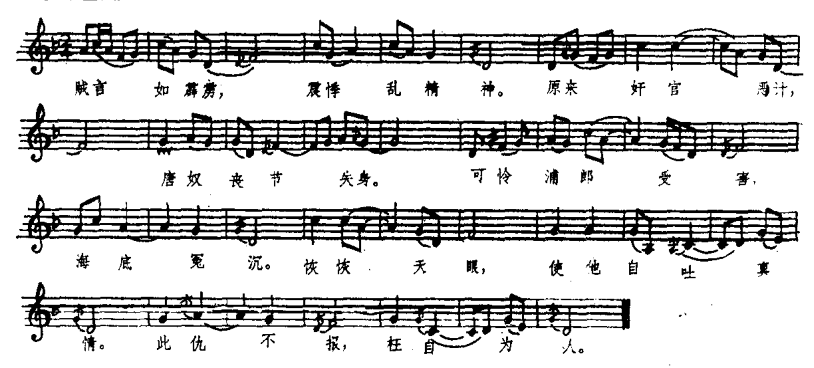


速度急快，情绪激烈，常在每句的后三字帮腔，多用于赶路、急别、责骂等场面。


《倒板》



倒板以散板处理，节奏自由，曲调悲痛，一般用于悲哀、晕厥、神情恍惚等场面。

《急板叠》



急板叠为上下句结构形式，速度较快，节奏规整，常用于表现叙述、安慰、伤感等情绪。

《叠牌》
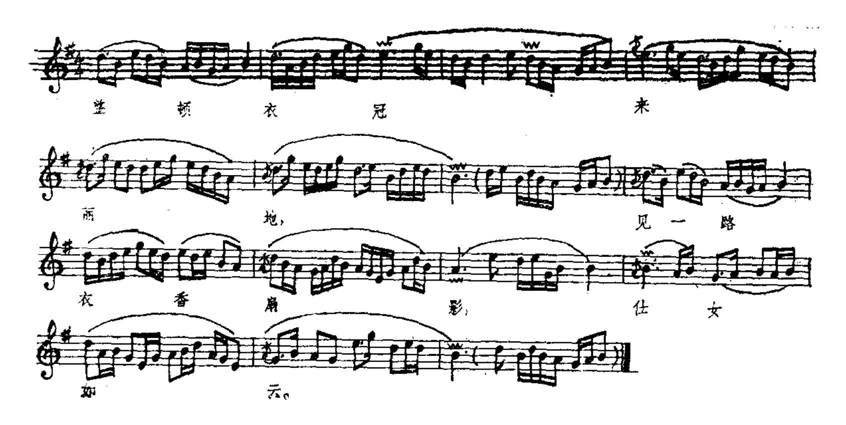


叠牌曲调系急板叠用增时方法发展而来，速度缓慢，旋律悠

长，情绪悲凉，常用于哀怨、悲凄的叙述场面。
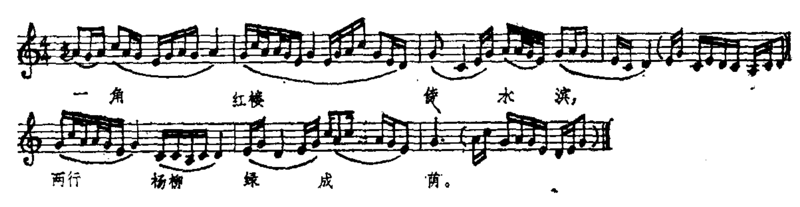
以上急板类的诸曲牌，在具体运用中，按内容、情绪表达的需要，有时形成倒板、急板、急板叠、叠牌之间的联缀。

宽板、宽板吟、宽板叠，它们均属上下句结构形式，相互间具有较为明显的旋律扩展与压缩关系。

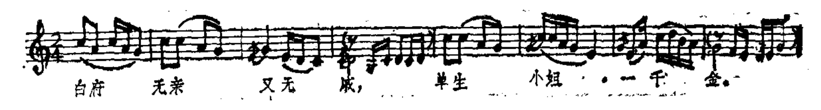
《宽板》 慢，愉快地



《宽板吟》 慢，愉快地



《宽板叠》 稍快，热情地



它们之间的节拍、结构关系如下：

宽　板　　4/4拍子　　上句七小节　　下句八小节

宽板吟	4/4拍子	上句四小节	下句四小节
宽板叠	4/2拍子	上句四小节	下句四小节

这种旋律上的联系，节奏上的对比，结构的扩充与压缩，为表现多种感情及其变化、发展提供了较大的可能。

此外，莆仙戏、梨园戏中的套曲、集曲、犯调等手法的运用，为曲牌体中的另一变化发展手法，因属曲牌联套和曲牌之间的吸收发展，故此从略。

综上所述，可有以下几点启示：

1.我国各地戏曲唱腔在长期的发展过程中，积累了丰富的艺术经验。在曲牌体唱腔体制方面，除曲牌之间的联缀规律之外，各曲牌体系内部的曲牌与曲牌之间，还通过多种音乐表现手段，保持紧密联系，以形成统一的风格特点。对于这些内在联系的手法、规律的分析研究，既有助于曲牌体唱腔中，多种曲牌体系的丰富和发展，以及新的曲牌体系的创造，也可为专业音乐创作提供发展音乐主题的有益借鉴。

2.此种曲与曲之间的联系，有着久远的历史渊源。在元代燕南芝庵的《唱论》中就已论及："有子母调，有姑舅兄弟，有字多声少，有声多字少，所谓一串骊珠也。"其中关于"子母调，姑舅兄弟"句，周贻白先生在《戏曲演唱论著辑释》中解为："'子母调'，指两调循环间用，有如子不离母。据《中原音韵》载，'正宫'〔滚绣球〕、〔倘秀才〕两调为'子母调'。"这是从横的前后连接关系看，两调相间循环使用。然而从"子母调"本身的意义，以及《中原音韵》原文看，似乎还应包括纵的上下衍展关系。《中原音韵》原文："正宫二十五章：端正好　衮绣球亦作子母调　倘秀才亦作子母调"从上文看，虽在滚绣球、倘秀才下都有"亦作子母调"的旁注，但并未直接指明二者之间前后连接的子母关系。反之，亦不能否认，因有关汉卿《单刀会》剧第二套、

金仁杰《东窗事犯》剧第四套为证。我意以为，在肯定周先生注释的同时，还应包括滚绣球、倘秀才本身亦作子母调的意思，即滚绣球有原体、变体，倘秀才亦有原体、变体，原体与变体之间有直接的派生关系，就如《七字正》与《七字高腔》、《七字低腔》、《七字哭调》、《七字反调》、《七字中管》等，它们都由《七字正》变化而来。而"姑舅兄弟"之间的关系又远于"子母调"，即如闽剧洋歌各曲牌之间，有着一定关联，但并非直接派生，故应视为"姑舅兄弟"。现状并非历史，近代也不能代替古代，然而在戏曲艺术的发展过程中有一定的继承性，因此，研究这些活的戏曲音乐实例，对于古典戏曲论述的解意似亦应有所补益。这也算是以上实例分析给我们的第二点启示。

3.从福建戏曲的曲牌体唱腔中，存在着初具板腔变化因素的情况看，曲牌体与板腔体作为两种不同的唱腔体制，并没有不可逾越的鸿沟。它们之间的联系，正可说明曲牌体唱腔中，存在着以某一曲牌（或某几个曲牌）为基础，通过节奏、速度、腔调的变化，而向单系统或多系统板腔体发展的可能。同样，板腔体唱腔，亦可从曲牌体吸收以一个曲调为基础，创造多种变体，以增强音乐表现能力的经验。我们不应以某种固有的框框去限死剧种音乐的发展，必须根据内容需要，勇于吸收，善于融化，以使剧种音乐得以不断发展，臻于完善丰富。

歌仔戏《七字调》的形成与发展

歌仔戏是流行于台湾省各地，福建省的龙溪专区、晋江专区、漳州市、厦门市，以及海外闽南华侨聚居地区的一种地方戏曲剧种。在福建，由于主要流行于芗江流域一带，所以也称之为芗剧。

歌仔戏是台湾人民和福建人民辛勤劳动的艺术结晶。它是由闽南漳州一带的锦歌，传到台湾，同采茶、车鼓等民间艺术形式相互融合，发展为台湾歌仔阵、落地扫、歌仔戏，然后又由台湾传回福建的。

在歌仔戏的形成与发展过程中，积累了丰富的音乐创作经验，可为我们进一步发展戏曲音乐、进行音乐创作提供参考。因此，本文拟就这些方面作些初步探讨。重点在于音乐分析，其中虽亦涉及历史沿革问题，但不作历史学的考证，而只作一般阐述。
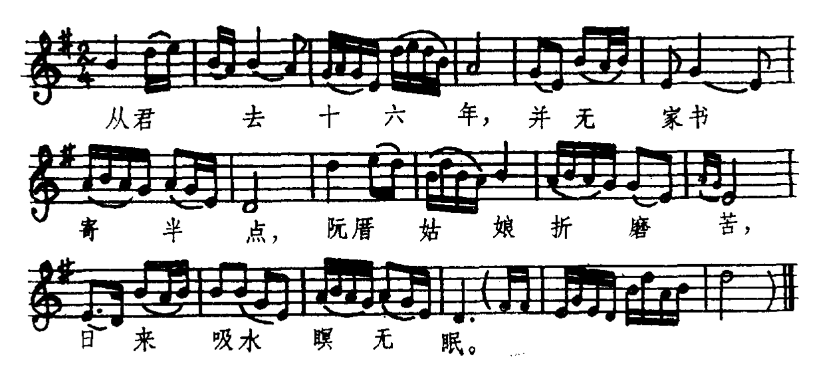
一、《七字调》的形成

《七字调》是歌仔戏中风格最为独特、地方色彩最为浓郁的一种抒情性曲牌体系。因其唱词以七字四句为一段而得名。其中以《七字正》为基本曲调。而《七字正》又是从《锦歌四空仔》演变而来，所以，关于《七字调》的形成，要从《锦歌四空仔》谈起。

1.《锦歌四空仔》

锦歌是流行于闽南漳州一带的民间曲艺。但早期的锦歌是以七字(或五字)组成一句，每四句组成一段的民歌① 最初的《锦歌四空仔》就是七言同句体，近于民歌形式的曲调。下例是民间艺人王占元所唱的《白兔记》中的一段，据说就是早期流行的《锦歌四空仔》之一种。

〔例一〕锦歌四空仔 （王占元唱 谢家群记）



原漳州市锦歌社蔡鸥所唱的《锦歌古四空仔》，原漳州市锦歌研究社锦歌介绍中的《锦歌古七字仔》，芗剧老艺人王金龙演唱的较古老的锦歌七字仔《四幅古画》都与此曲相类似。

早期《锦歌四空仔》有如下一般特点：

(1)曲式方面：唱腔结构与唱词句式相吻合，由四句组成，每句四小节，形成(4＋4＋4＋4)的方整结构，另有二小节尾奏。

(2)调式方面：它是在旋律进行中隐伏着羽类色彩(如第1、2、5、6、11、12等小节）的d徵调。各乐句落音分别为商、徵、羽、徵。总的说来，它是一个由起承转合的四个乐句组成的、方整结构的徵调式民歌。

---

①参看《福建和台湾的剧种——芗剧》，福建省戏曲改进委员会调查研究组，陈啸高，顾曼庄执笔。《华东戏曲剧种介绍》第二集第90页。
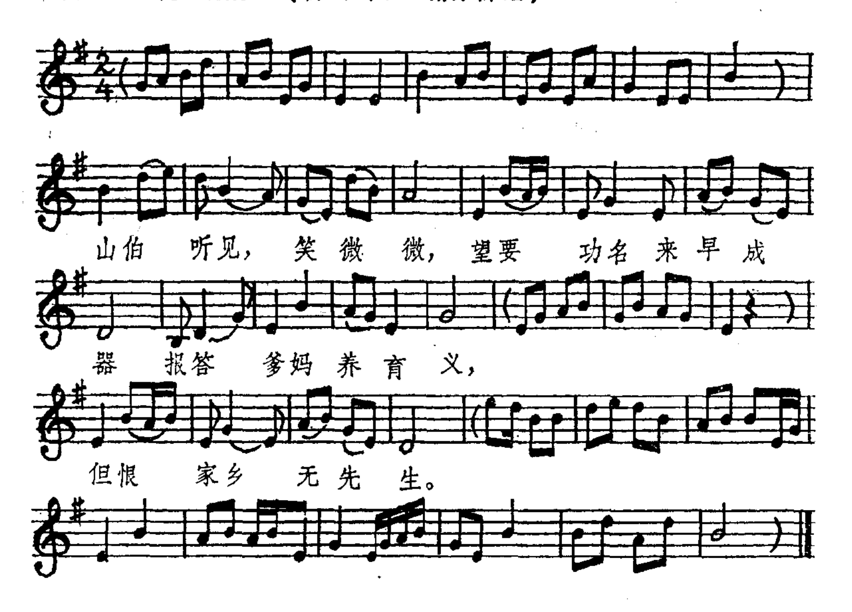
虽然《锦歌四空仔》随着锦歌的发展，已有多种变体，如：正调、反调、阳管、洞管、品管、高低音、软硬势、古七字等唱法区别，亭字派与堂字派的流派地域不同，但是类似以上这种民歌体的曲调，至今仍在闽南民间传唱着。如：福建省群众艺术馆编《福建民间歌曲选集》(福建人民出版社1957年9月第一版)所收的《四空仔》(盲人唱　刘春曙记)，就与上例基本相同。

2.《台湾四空仔》

锦歌传到台湾已有三百多年的历史。据查，在1624年(〔明〕天启四年)漳州一带的贫民迫于生计迁到台湾的有三千多人；接着，1628年〔明〕崇祯三年福建发生严重旱灾，漳泉迁台的居民达数万人；至明、清鼎革之际，清兵入福建，闽南不愿降服的人民更纷纷东渡。锦歌也就在这三次移民中先后带到台湾①。迁居台湾的闽南移民，对早已在民间扎下了深根、善于抒情、通俗易唱的锦歌，非常熟悉和喜爱，亲切地称之为"歌仔"，遍设"歌仔馆"，自拉自唱，用歌仔调来演唱民间故事，抒发内心感情。他们将《锦歌四空仔》改称为《台湾四空仔》，并使它演变成说唱形式。下面所引台湾歌仔戏艺人陈玛玲演唱的《台湾四空仔》，据说就是台湾较为流行的一种唱法。

①参看陈遵统等《福建编年史》第七辑，第12页。

〔例二〕台湾四空仔 （陈玛玲唱 谢家群记）



《台湾四空仔》与《锦歌四空仔》相比较，它们在唱词句式、唱腔结构和旋律进行等方面，都基本相同。但《台湾四空仔》又有新的发展和变化：

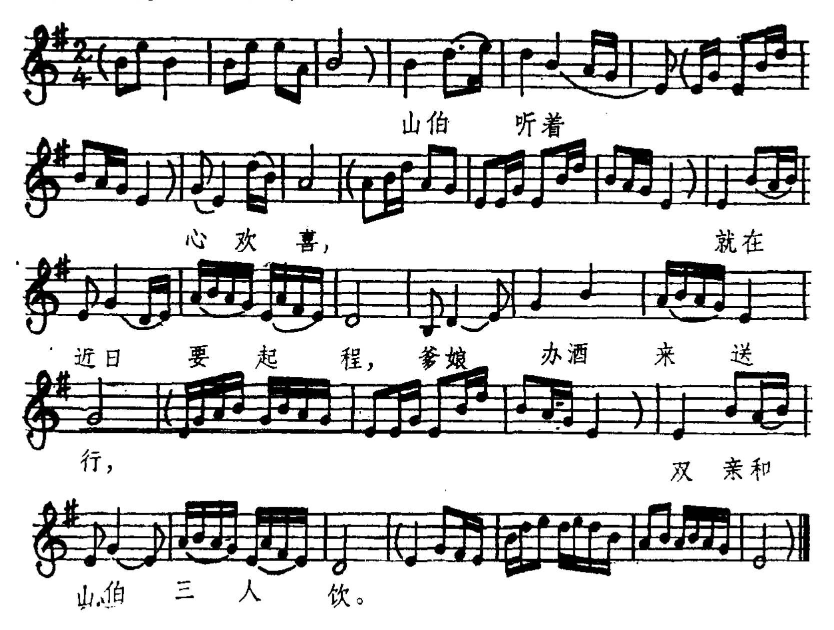
（1）曲式结构的扩充：《台湾四空仔》为了适应本时期说唱形式所加入的简单表演动作，在唱腔前有长达七小节的引子，第三句之后加了三小节间奏，尾奏亦由两小节扩充为九小节。这些变化，突破了《锦歌四空仔》唱腔的方整结构，使其变得更为自由。

（2）调式色彩的变化：由于《台湾四空仔》在引子、间奏和尾奏中，都以羽、角为支持音，以羽、角两音上方的小三度为典型的旋律进行，突出了羽类色彩，所以，使它的调式趋于复杂化，在原《锦歌四空仔》的徵调式中，渗入了同音列的羽类色彩，形成了徵、羽综合调式。

《台湾四空仔》进一步发展，到了《由锦歌改编的七字仔》，上述变化就愈加明显了。

3.《由锦歌改编的七字仔》

〔例三〕由锦歌改编的七字仔



上例是原台湾歌仔戏艺人周利兴唱的《由锦歌改编的七字仔》。这是在歌仔戏初期——歌仔阵时期所流行的一种曲调。

经过一段较长时期的演变之后，锦歌在台湾逐渐向地方小戏发展。“歌仔”清唱结合了民间歌舞“车鼓弄”、“采茶”，演出《陈三五娘》、《山伯英台》、《吕蒙正》、《郑元和》等民间故事。为了适应戏曲表演的需要，《由锦歌改编的七字仔》间奏次数作了增加。在第一句唱词中间、之后，第三句唱词之后，都加入了原来所没有的间奏。在这些间奏和引子、尾奏中，突出地运用了“羽调式伴奏音型”，这种音型以羽、角音向上构成的
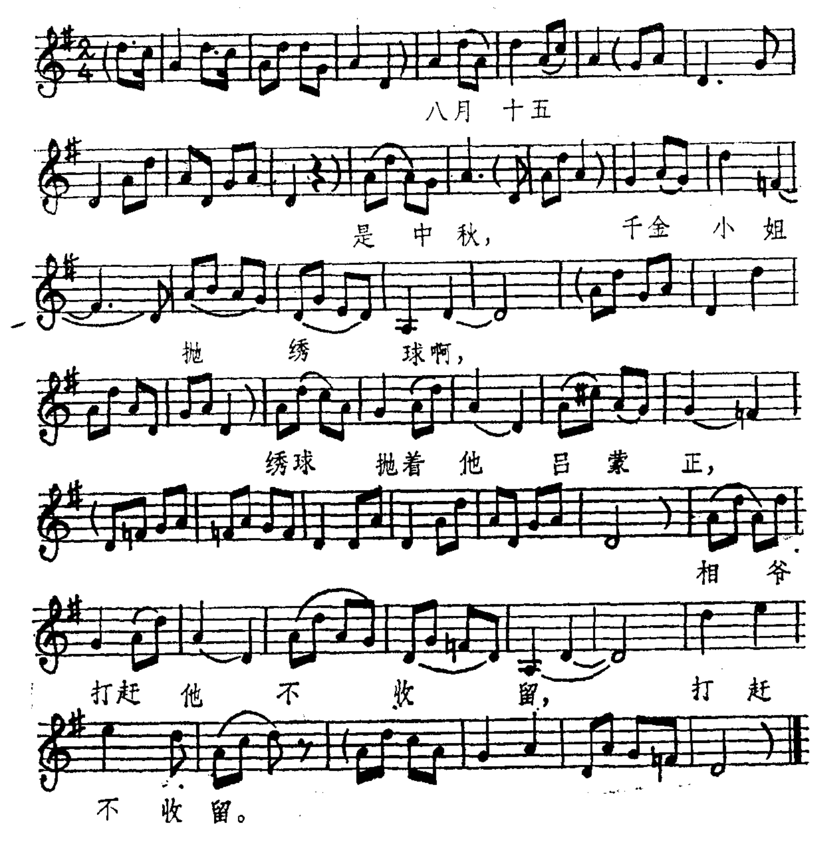
小三度进行为基础，从羽音开始，以羽音结束，具有明显的羽调式色彩。唱腔却保持了《台湾四空仔》的基本面貌，仅因唱腔的戏剧性表现的需要，在五声上增加了#f(si)音。因此，唱腔与伴奏之间，在调式色彩上形成了徵羽对置的局面。

《七字仔》到了歌仔戏初期，又以另一新的姿态出现。

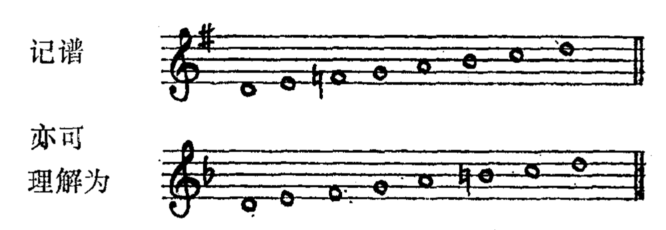
4.《最早七字仔》

有两种唱法。第一种唱法：

〔例四〕最早七字仔（一）



《最早七字仔(一)》的变化主要在于调式、调性的游移，其主奏乐器壳仔弦虽然仍以d‖a =sol‖re定弦，但实际音乐效果，其调性、调式都处于游移状态，介乎于以G为宫的d徵调式与以F为宫的d羽调式之间。其音列关系：



由于e^1、b^1音的出现甚少。♮f^1音的突出运用，所以，在实际音响中，以F为宫的d羽调式的感觉具有较大的优势。

《最早七字仔》的另一唱法是：(见第99页)，〔例五〕。
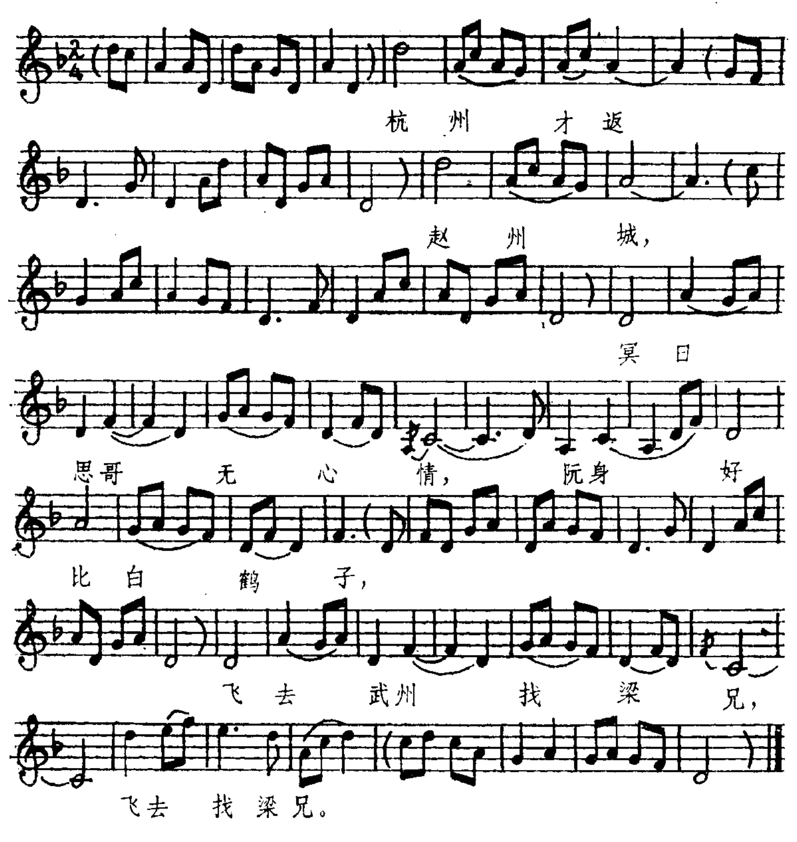
《最早七字仔(二)》有如下变化：

(1)伴奏乐器定弦概念的变化。主奏乐器壳仔弦由 ‖a = sol‖re，变为d‖a = la‖mi。随之其它乐器也相应作了改变：大广弦由g‖d = do‖sol，改为g‖d = re‖la，月琴由a‖d = re‖sol，改为a‖d=mi‖la；台湾笛筒音由d = sol，改为d = la。

(2)调式、调性的变化。虽然其调式骨干音：主、下属、属音仍然分别为d、g、a，但是由于突出了原调式(以G为宫的d徵调)中的清角(fa)，闰(降si)，产生了以原调的清角为新调的徵，以原调的闰为新调的宫的变化，所以，使它的调式调性明确地变换为以F为宫的d羽调。
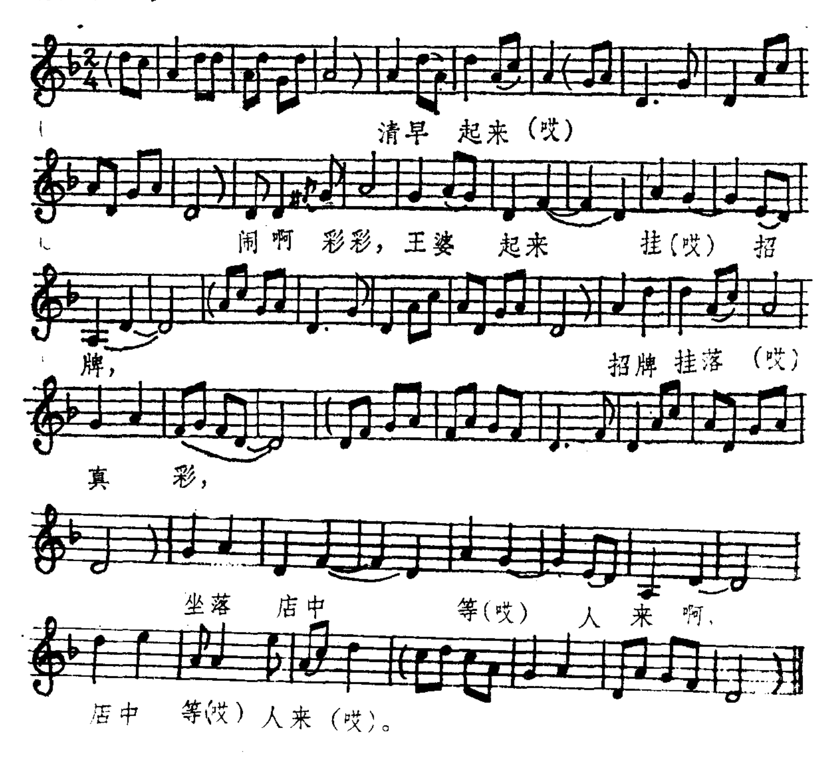
然而其唱腔的第二、四两句均落于徵音，并且在唱腔的旋律进行中，还有较明显的《锦歌四空仔》的痕迹。在《七字调》的各种唱法中，近似于《最早七字仔》的唱法，目前还时有运用，如前漳州芗剧院编的《芗曲选集》中所录的《七字正》就与之近似。但歌仔戏在保持这种唱法的同时，又出现了另一种形式。

〔例五〕最早七字仔（二）



5．《七字正》

〔例六〕七字正



这是著名艺人赛月金所唱的《七字正》。

《七字正》又叫《正七字仔》。据芗剧老艺人邵江海先生说，他小时学艺，师傅温红土讲："《正七字仔》，七字调本来就是这样的。"邵先生学艺是在歌仔戏传回大陆以后。歌仔戏传回大陆是在1928年①。邵先生所唱的《七字正》与上例除有个别音的差别外，其余基本相同。可见作为《七字调》基本调的《七字正》，在当时已成了典型的七字仔曲牌。它具有如下特点：

①参看《福建和台湾的剧种——芗剧》，《芗剧介绍》，马平、刘春曙，《闽南民间音乐资料汇刊》第5页。

（1）调式为强调角音的羽调式。

（2）总音域：a到e^2；常用音域：d^1到d^2。

（3）唱腔旋律突出运用主属（羽角）两音。它们成为相互呼应的两个旋律基音，各乐句的旋律进行分别以它们作轴心，形成在中音区一起一伏的活动线状。旋律进行中，以羽角音直接交替出现所构成的纯五度、纯四度跳进，和它们各自向上方小三度的进行为特点。

（4）伴奏中，空弦音（羽角）的运用，对《七字正》的羽调式色彩起了有力的支持和巩固作用。

（5）节奏已突破了原民歌体《锦歌四空仔》的平稳规整状态，而具有较强的动力性。

（6）结构形式已完全趋于戏曲化。为适应戏曲表演需要，除前奏、尾奏（俗称“彩尾”）之外，还在唱腔中间增添了多处间奏。

（7）总的情绪较为平和、舒畅，而适于一般叙述场面。

二、《七字调》的发展
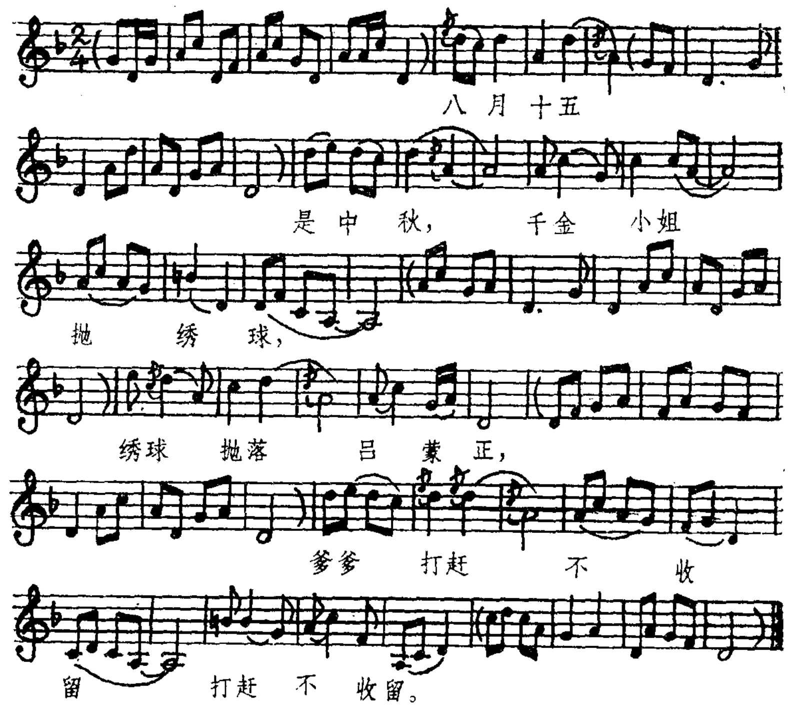
《锦歌四空仔》通过一系列的变化，形成《七字正》以后，《七字调》的发展并没有停滞，而是继续不断地革新、前进，形成了《七字高腔》、《七字低腔》、《七字哭调》、《七字反调》、《七字中管》等曲牌，以适应表现多种戏剧内容的需要。

1.《七字高腔》与《七字低腔》

作为《七字正》的变体，《七字高腔》与《七字低腔》的区别，主要在于音区运用、旋律线状的不同。

音区运用方面，《七字低腔》的整个音域是a到c^2，主要音区为a到a^1，《七字高腔》的全部音域是a到e^2，主要音区是d^1到d^2。
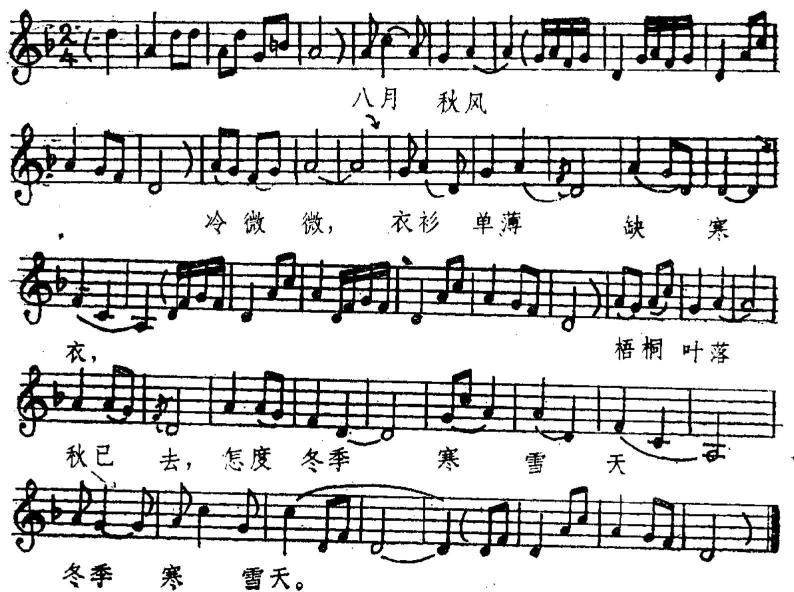
〔例七〕七字高腔



旋律进行方面，《七字低腔》是以“角”音(a^1)为起点向下方五度音区的发展为主，旋律基音为a、d^1、a^2，旋律进行幅度比《七字高腔》小，加以演唱时的速度较慢，所以，整个情绪较为委婉、压抑，在这里，它较好地表现了《吕蒙正》一剧中，月娥与蒙正走出相府后，在秋风萧瑟、梧桐落叶纷飞的景色之中，月娥对未来的忧虑。

《七字高腔》的旋律进行，是以角音(a^1)为基点的往上方五度音区(a^1到e^2)活动为典型。旋律基音为d^1、a^1、d^2，比《七字低腔》高四度。其开头，虽以d^2为起点向“角音(a^1)”下行但由于音区较高，在此后的进行中，又经常以角音为基础向徵

〔例八〕七字低腔
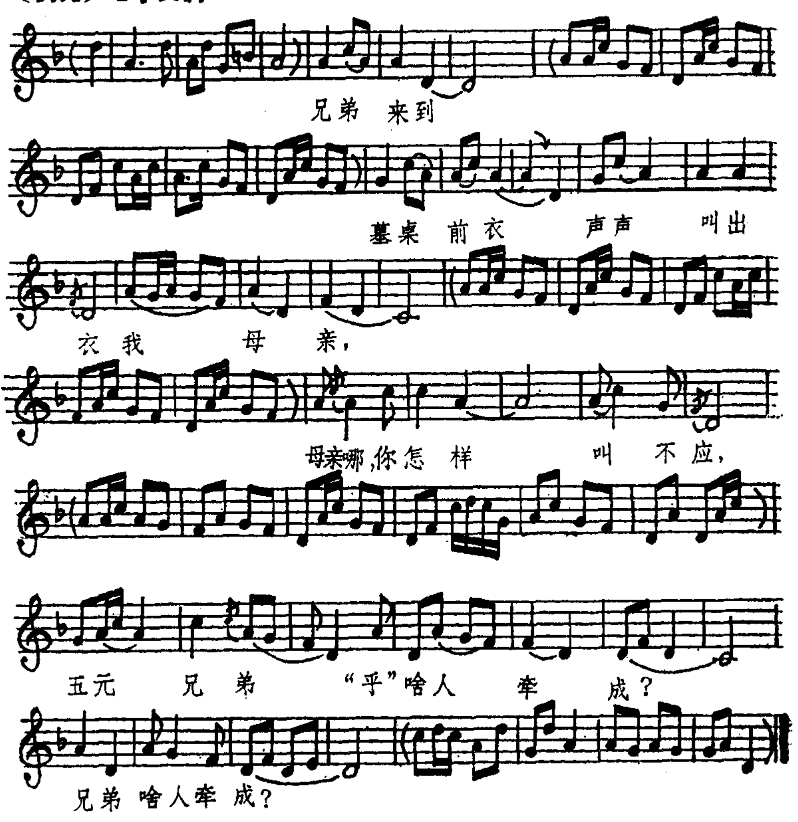


(c²)音、羽(d²)音作跳进，甚至还攀上更高的变宫(e²)音，所以，情绪终不感到低落。即使从第二句后半句起，出现了一系列的连续下行，但由于它的音程活动幅度较大，加以富有动力性的节奏配合，所以，它的情绪不同于《七字低腔》那样婉转缠绵，而善于抒发激昂慷慨之情。例七中，比较恰切地表现了月娥与蒙正被相爷赶出府门之后，内心的激愤情绪。

《七字高腔》与《七字低腔》在具体运用的过程中，主要是从表现内容的需要出发，在情绪较为激动、高昂，或欢愉、热情时，多用《七字高腔》；而在情绪较为低沉压抑或深切内在时，多用《七字低腔》。也有为同一段唱词配唱腔时，因强调其内容情绪中开朗热情，或含隐深情的侧重面不同，而分别运用高腔、低腔来演唱。还有因流派、演员噪音条件的相异，而对高腔、低腔各有喜好的。

2.《七字哭调》

〔例九〕七字哭调



《七字哭调》与《七字正》相比较，主要在以下方面作了变化：

(1)调式色彩方面，由于《七字哭调》的二、四句唱腔落于"徵"音，造成了往徵调式转换的效果，所以使其全曲形成了羽徵综合的调式。它虽与《最早七字仔(二)》相似，但这里已赋予了新的表情意义，通过这种调式色彩的变化，与前后形成对比，

而有助于人物内心悲痛不安的情感表达。

(2)旋律音区方面，例九中的《七字哭调》为c^1到c^2，《七字正》为a到d^2，前者比后者，高音低大二度，低音窄小三度，(按：《七字哭调》低音亦常有到a音的例子)。由于音域的限制，使其旋律不能充分发挥，而给情绪的表达带来了沉闷压抑的因素。

以上这些因素的变化，使《七字哭调》的情绪不仅比《七字正》显得低沉，而且也比《七字低腔》更为痛楚，适于表现哭诉场面。例九是《五子哭墓》中的一段，它较好地表现了五子被后娘赶出家门后的悲苦情绪。

歌仔戏由于主要形成、发展于历经劫难的台湾省，剧种和艺人的悲惨遭遇，迁居台湾的闽南移民怀念大陆的情感，反映在歌仔戏音乐中，就出现了哭调特别发达的现象。《七字调》亦同样，在它的发展过程中，艺人们创造了许多感人至深的《七字哭调》唱腔。在这些唱腔中，经常运用"停弦"的清板唱法，让演唱者以丰富多彩的旋律线状，结合巧妙的暂转调手法，常能创造出感情深挚、含悲蓄愤、扣人心弦的意境。
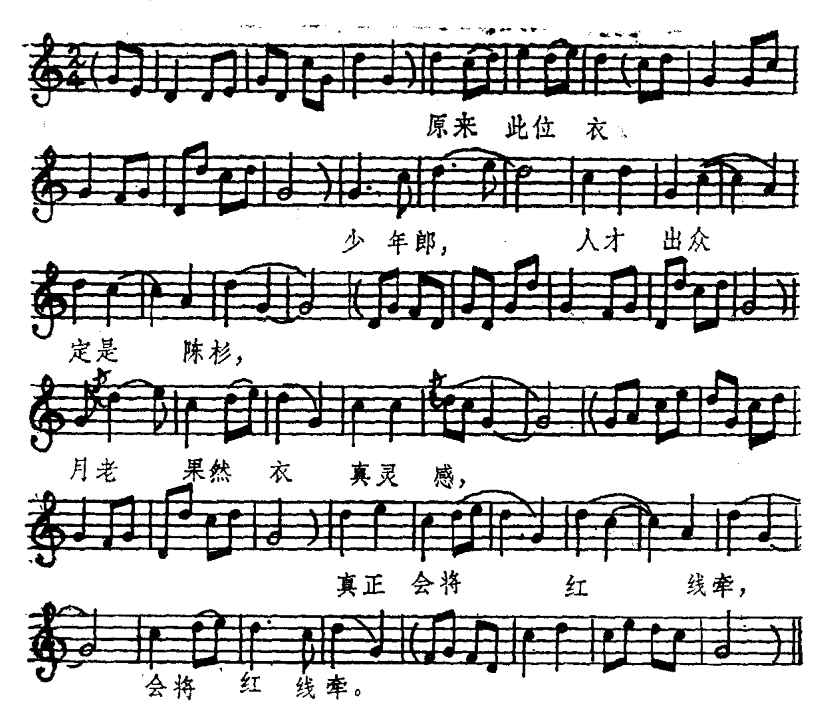
3.《七字反调》 (见例十)

《七字反调》在以下方面将《七字正》作了变化：

(1)从总的关系看，《七字反调》是《七字正》的上方四度变奏。如：例十一(见第107页)所示。

例中④处，↔号各相对应的地方，《七字反调》都比《七字正》高纯四度。这种情况占旋律音的多数，而旋律骨干音几乎都是如此。其余地方的变化有三种：一种省略邻近音级的经过，造成较为质朴的直线进行，如 re到sol(d^2—g^1)，sol到do(g^1—c^2)，sol到mi(g^1—e^2)，这种五度、四度、六度跳进，成为《七字反调》的特征旋律音程。二是根据一般人声演唱的可能性进行变化，例中"⌐¬"号处，如果照原来把《七字正》移高四度，将

〔例十〕七字反调
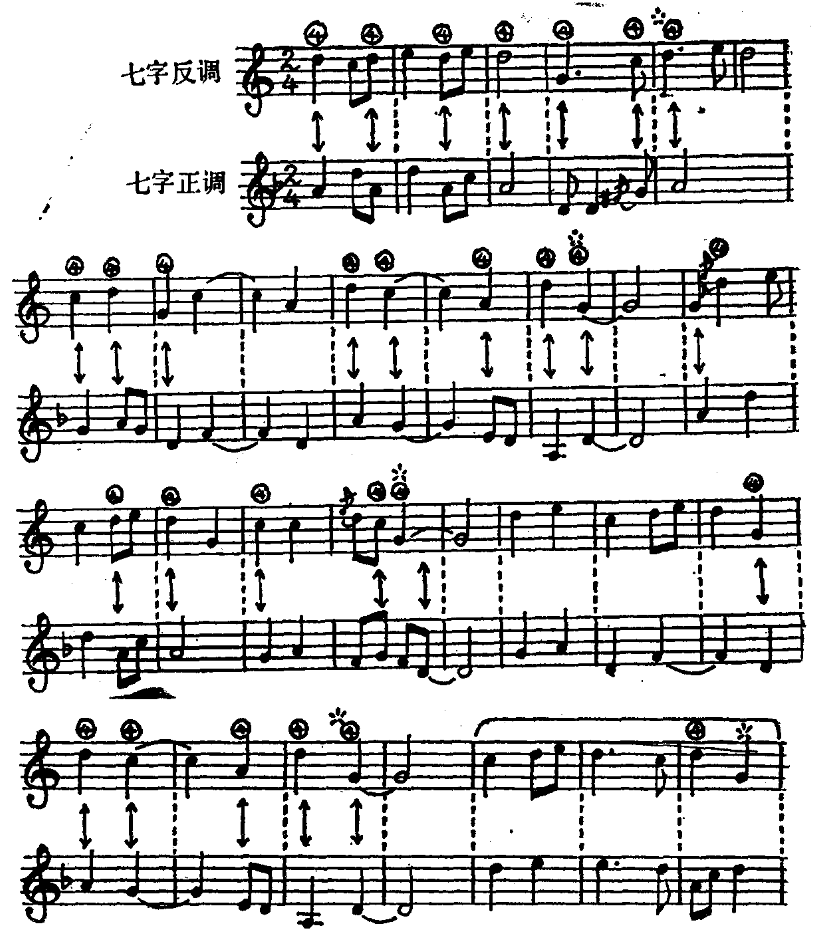


使一般演唱者感到吃力，因此，旋律作了适当改变。三是色彩音的变化，如第二小节第二拍第一音，《七字正》为a^1，《七字反》为d^2，均是各自的属音，但a^1之后接以上方小三度的c^2，d^2之后却以上方大二度的e^2接之，也就是说，《七字反》以属音上的徵类色彩音，代替《七字正》属音上的羽类色彩音。

(2)二者各相对应的乐句落音，形成上下四度关系。(见例十一中"*"号处)。

(3)伴奏乐器定弦概念的改变，《七字反调》主奏乐器壳仔弦定d^1‖a^1 = re‖la。并引起宫音位置的移换——《七字反调》以c为宫。

〔例十一〕《七字反调》与《七字正调》唱腔对照



（4）上述因素的综合，产生了调式调性的变化：《七字正》是以F为宫的d羽调，《七字反调》是以c为宫的g徵调。它们之间形成了主音相差上四度、宫音相差上五度的调式调性关系。
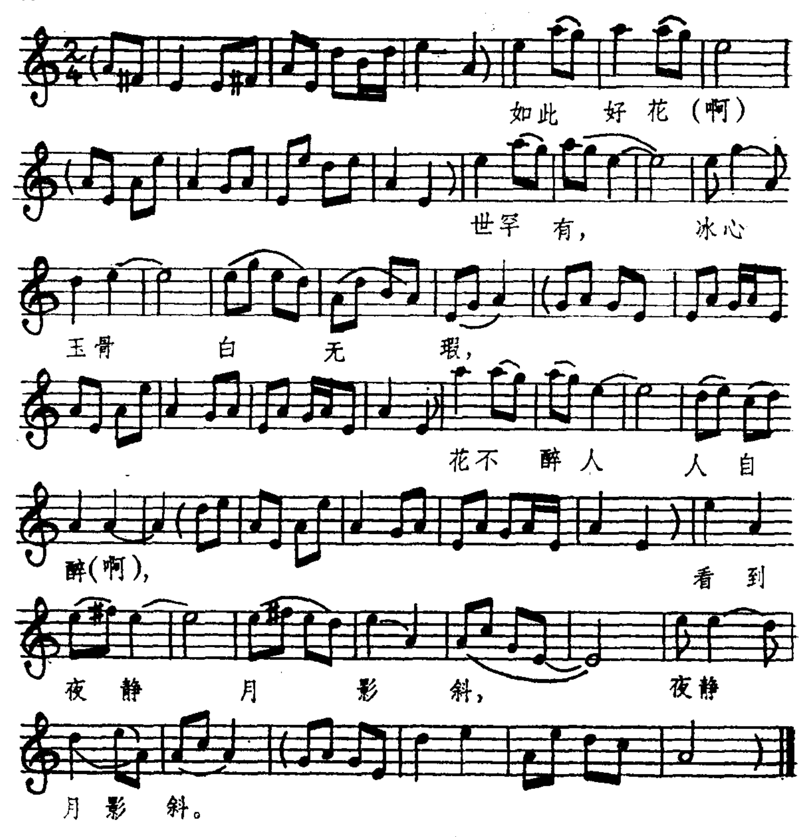
由于以上变化，使《七字反调》所表现的情绪显得开朗、激动，而适于欢乐、喜悦场面。例十在《加令记》剧中，生动地表

达了洪梅枝看见自己所爱慕的陈杉前来求婚时，内心按捺不住的喜悦和激动。

4.《七字中管》

《七字中管》可以说是《七字正》与《七字反》相结合的产物。它的前奏、间奏、尾奏，与《七字反调》相似，只是由于《七字中管》定弦实际音高提高了大二度，所以整个间奏亦比《七字反》提高了大二度。前奏保持了与《七字反调》相同的旋律线状，但变为a徵调。唱腔中的间奏，由《七字反》的g羽调变为a羽调，而与唱腔调式相统一。它的唱腔基本与《七字正》相同，但是由于伴奏乐器的变化(主奏乐器由壳仔弦改为六角弦)，调门的提高(由以F为宫提高五度以c为宫)，所以，唱来显得格外清新优美，而适于抒发欢乐愉悦之情。据著名艺人林文祥先生说："旧社会里，这一曲牌只有名演员在后半夜演唱。"可见它由于演唱技巧上的要求较高，因此在过去的舞台上，并未得到充分的应用。然而《七字中管》所提供的创作经验，如：综合运用两种曲牌的因素、旋律移位、调门改变、主奏乐器及其定弦变换等，却为剧种音乐的进一步发展提供了有益的参考。并且这一曲牌对丰富歌仔戏《七字调》的表现力，亦具有一定的作用。

〔例十二〕七字中管



三、《七字调》的形成、发展为我们所提供的主要经验

从以上对《七字调》形成、发展的初步分析，我们可以看出，由《锦歌四空仔》到《七字正》的演变过程，是两种不同调式（徵调式与羽调式）在同一曲调内互相融合、渗透，以至由这一种调式（d徵调）发展成为另一同主音调式（d羽调）的过程。它为我

们提供了由民歌、曲艺向戏曲音乐发展过程中，一个曲牌如何从一种调式向另一同主音的不同调式变换的实例和经验。《七字调》的发展过程，是从一种基本曲调，通过各种不同手法进行丰富变化，而创造一系列不同变体，形成既有个性对比，又具统一风格的曲牌体系的过程。它又在基本曲调的不断发展创新方面，为我们提供了有益的经验。

《锦歌四空仔》到《七字正》的发展过程，我们可用下列图式表明：

锦歌四空仔——————→台湾四空仔——————→
（d徵调） 伴奏中嵌入羽角色彩 （d徵调） 强调伴奏中的羽角色彩，唱腔与伴奏形成徵羽对置

由锦歌改编的七字仔——————→最早七字仔（一）
（d徵e羽调式对置） 突出运用清角、闰音，造成调式、调性游移 （介于以G为宫的d徵调和以F为宫的d羽调之间）

——————→最早七字仔（二）——————→七字正
改变伴奏乐器的定弦概念，以原调的清角为新调的徵，以原调的闰为新调的宫，改变调式、调性。 （d羽c徵交替以d羽占优势） 进一步突出唱腔（d羽调）中的羽角特点

在这里有三点值得我们注意：

第一，由《锦歌四空仔》到《七字正》的发展，从调式变化的情况看，可分两个阶段：1.由徵调式向同音列内部作徵羽综合、徵羽对置的调式变化。2.由d徵调向d羽调作同主音的徵到羽的调式变换。这两个阶段既有区别又有联系，并且互为因果。如果我们说，第一阶段在间奏、尾奏中调强同音列内的羽类色彩，造成曲调内部的羽徵综合、对置，是这种演变过程的量的积累的话，那么，第二阶段同主音的徵到羽的调式变换，就是量变的结果——

调式色彩的质的变化。而其中又可把同主音的徵、羽调式游移，看成是二者之间的过渡，使其连贯自然。由此，我们也可以看出，同一曲调在发展、演变过程中，调式变换的渐变规律。

第二，《锦歌四空仔》到《七字正》的调式变化之所以会从徵调式发展到羽调式，在发展过程中，两种调式的渗透、融合会从伴奏过门开始，是有其发展的必然性、内在可能性，以及外在客观因素的影响。

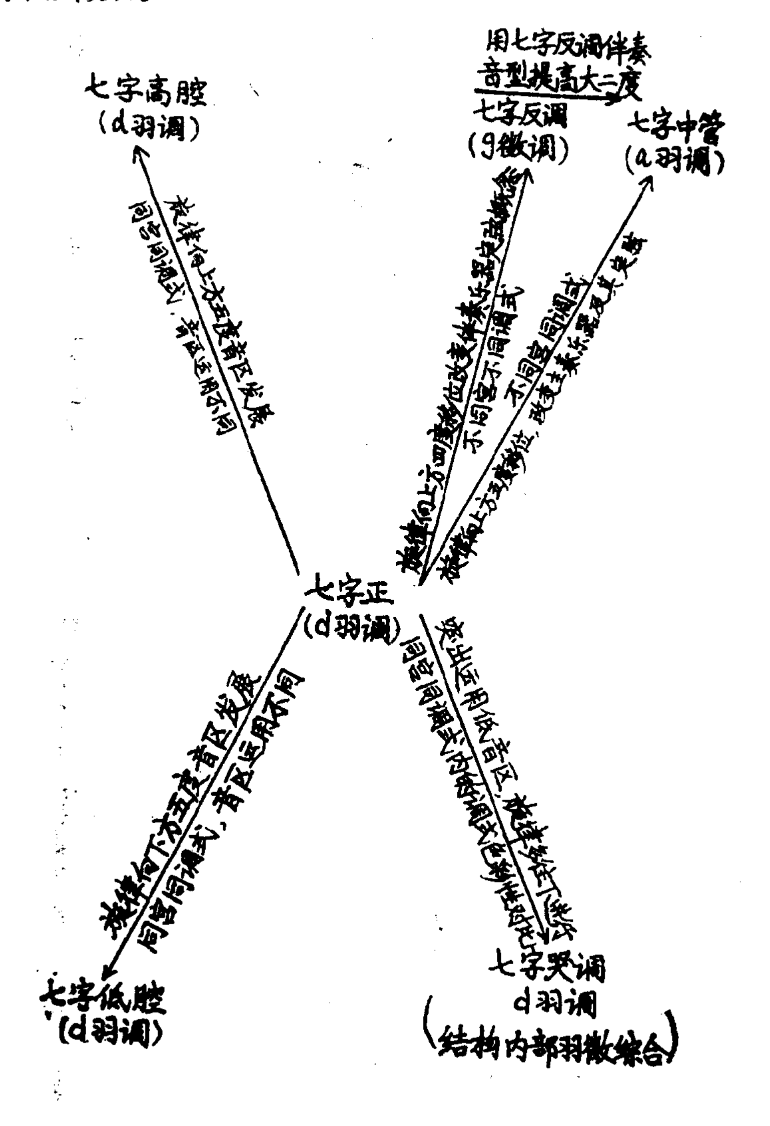
《七字正》的形成过程，是民歌—→曲艺—→戏曲的发展过程。为了表现逐渐复杂的故事内容、戏剧情节，民歌体结构的《锦歌四空仔》必须向戏曲唱腔体发展，所以，伴奏过门次数增多，引子、间奏、尾奏的变化扩充就成为必然。为了使每次新的变化与前基础保持较为自然的联系，因此，在较早阶段，唱腔中改动不大，主要就在伴奏部分变化。这就是《锦歌四空仔》到《七字正》的调式变化会从伴奏过门开始的原因。

然而，这种伴奏部分的变化，又基于唱腔中具有这种调式变化的内在因素。这就是在《锦歌四空仔》唱腔中隐伏着的强调羽类色彩的因素。因此，为以后的发展提供了内在的可能性。

这种变化的外界影响，来自于台湾的羽调式、角调式民歌。在台湾，有很多民歌是强调角音的羽调式，或强调羽音的角调式，如：《六月田水》、《卖豆乳》、《一只鸟仔哮救救》、《草蜢弄公鸡》等。土生土长的歌仔戏，从这些扎根于民间的民歌民谣吸收养料，是十分自然的现象。

第三，在《锦歌四空仔》到《七字正》的演变过程中，虽然伴奏部分几经变化，但其唱腔部分、骨干音的功能关系，旋律进行的基本线状，却仍保持着较多的联系，特别是在结构功能中起主要作用的第三、四句唱腔，不论怎样变化，总没有根本改变面貌，因此，在屡经变化之后，我们仍能找出它们之间的血缘关系。

从《七字正》到《七字调》体系其余各曲牌的发展，可列如下图式说明。



歌仔戏的唱腔结构，属于以曲牌联缀为原则的曲牌体。《七字调》作为一种曲牌类别，有它的特殊性，就是这一门类内部的各曲牌都是从一个基本曲调变化而来，各自虽有较强的独立性，但它们之间与《七字正》的血缘关系是很明显的。《七字调》诸曲牌变化时，基本上是变腔不变板，在保持基本板眼、节奏、曲体结构的原则下，进行腔调变化。根据《七字调》体系以《七字正》为基本曲调，主要通过腔调变化而创造各种曲牌的情况，我们可以称之为曲牌体制内部的主曲变腔体，以区别于其他特点的曲牌体系。它主要运用以下手法来进行变腔：

(1)音区转换法：如《七字正》到《七字高腔》、《七字低腔》的发展。
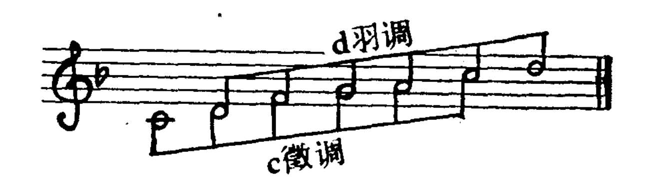
(2)旋律移位法：如《七字反调》的唱腔，是《七字正》的上方四度移位，《七字中管》的唱腔是《七字正》的上方五度移位。

(3)伴奏乐器定弦变换法：如《七字正》的主奏乐器壳仔弦定弦为：$\overline{d|a} = \overline{la\ mi}$，《七字反调》定弦为：$\overline{d\|a} = \overline{re\|la}$，《七字中管》的主奏乐器由壳仔弦改为六角弦，并提高大二度为：$\overline{e|b} = \overline{mi\|si}$。

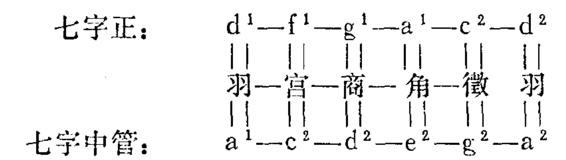
(4)调式变换法：这是指一个曲牌在保持旋律基本结构不变的情况下，通过调式色彩的变化，而发展成为另一个曲牌。由于《七字调》体系诸曲牌的发展过程中，较为成功地运用了这一手法，除了《七字高腔》、《七字低腔》尚未构成调式变换外，其余曲牌，如《七字哭调》、《七字反调》、《七字中管》等，与《七字正》相比较，都在调式色彩上作了变换，赋予它们以新的表情意义。所以，我们可以说，这些曲牌作为《七字正》的变体，是主曲调式变换体。

从调式变换的角度看，《七字哭调》是《七字正》通过同宫同调式内部的羽徵综合变化，造成调式色彩对比而形成的。《七

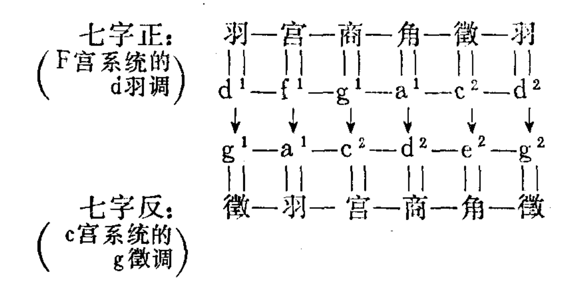
字哭调》的基本调式为d羽调，但在第二、四句唱腔的后半句突出了单徵色彩，转向c徵调。由于调式色彩的对比，加强了唱腔的不稳定效果，加深了这一曲牌的悲痛情绪的表现。其音列为：



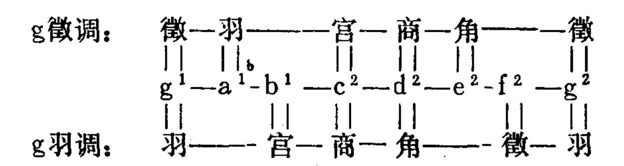
《七字中管》的唱腔，是《七字正》唱腔作同调式不同宫变换（由d羽到a羽）而成的变体。



《七字反调》是《七字正》不同宫不同主音不同调式的变体。其音列变化的基本关系如下：



《七字反调》内部还较成功地运用了同主音不同调式（g徵←→g羽）的对比手法。其基本调式为g徵调，但不时以主、属音上方的小三度代替主、属音上方的大二度，以主、下属音下方的大二度代替主、下属音下方的小三度，向同主音的g羽调转换。其音列关系如下：



值得注意的，是在调式变换的过程中，还经常综合其他因素，如：音区转换、伴奏乐器定弦变化、旋律移位等。它们之间具有相辅相成的紧密联系。艺人们就是在实践中把握了这些联系，而通过各种音乐表现手段的共同作用，创造了各种不同表情的曲牌变体。这些经验，确为我们发展戏曲音乐和进行专业音乐创作，提供了宝贵的借鉴。

以上就是我对歌仔戏《七字调》形成、发展的初步理解。由于水平的限制，不足之处在所难免，恳望指正。
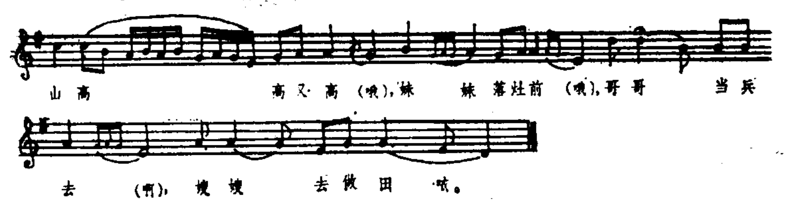
闽剧唱腔风格的形成

闽剧是以流行于福建省福州方言区的闽侯、长乐、福清、福安等地的“江湖”、“平讲”、“儒林”为基础，吸收福州本地盛行一时的昆腔、弋阳腔、“啰啰”（即徽班）等多种戏曲声腔，历经发展变化而渐趋成型的。因此，这一剧种的音乐，一方面风格纷繁，另方面却又养分丰富。在长期的发展过程中，闽剧虽然也曾遭受过一些挫折，如：没有选择的照搬，不加消化改造的吸收，解放前甚至连《毛毛雨》、《桃花江》等黄色歌曲亦搬上了舞台，但这并不是它的主流。其主流是：按表现进步思想内容的需要，吸取上述各种民歌、戏曲及外来声腔，形成统一的、为福州方言区人民群众所喜闻乐见的独特的音乐风格。对于闽剧唱腔风格的形成，本文试从以下三个方面进行论述。

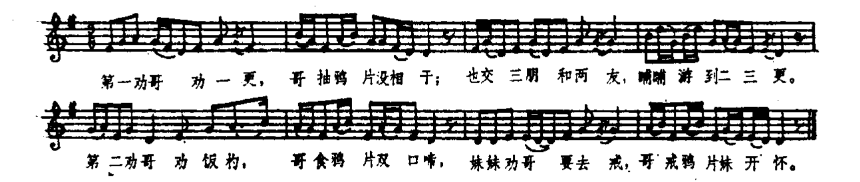
一、本地民歌的戏曲化

民歌是一切音乐形式的基础。戏曲音乐自然也不例外。我国初期的戏曲“永嘉杂剧”就是直接采用民歌曲调来演唱的，所谓“其曲，则宋人词益以俚巷歌谣”（徐渭《南词叙录》）。近代新起的许多民间小戏的音乐，也常由民歌曲调直接构成。这些民歌曲调被戏曲吸收后，逐逐戏剧化，形成了相当完整和独具风格的戏曲音乐。闽剧音乐的形成也是如此。其中的江湖类曲牌，就同长乐、福清一带的民歌、童谣在旋律音调方面有着较为直接的联系。下面是两首长乐、福清的童谣、小调，和两首“江湖调”曲谱。

〔例一〕山高高又高（长乐儿歌　高奕香唱）

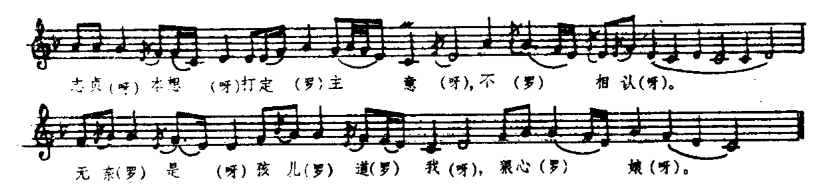


〔例二〕十劝哥莫抽鸦片（福清民歌　林福宋唱）
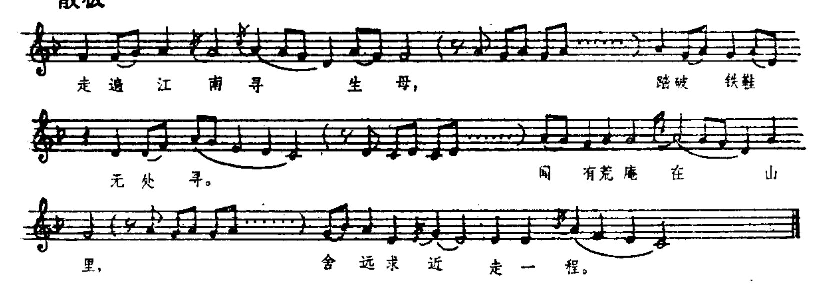


〔例三〕江湖调（一）

慢、凄凉地
散板



〔例四〕江湖调（二）

慢、悲伤地
散板
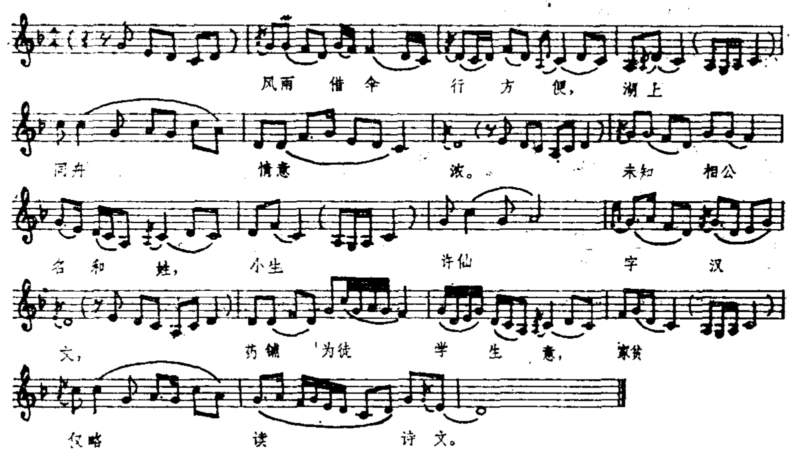


如果我们将上列长乐、福清的民歌、童谣，同《江湖调》曲谱作一比较的话，就不难发现，它们在许多方面都很接近。音域：低音sol到中音sol；音列：sol、la(si)、do、re、mi、sol；调式：徵调式。旋律音调也有许多相通之处，其中《山高高又高》与《江湖调(一)》，《十劝哥莫抽鸦片》与《江湖调(二)》则更为近似。不同的是，《江湖调》在节奏上更具动力性。《江湖调(一)》以自由速度、散板节奏，表现了悲愁感伤的矛盾心情，上下两句句末的帮腔，对剧中人物遇见离别多年的儿子，欲要相认，又不敢相认的复杂感情作了有力的渲染。《江湖调(二)》伴奏乐器除跟随唱腔之外，在句尾唱腔的延长处，加上骨干音与助音之间的交替，形成近似京剧摇板紧拉慢唱的效果，十分贴切地表达了剧中人物奔走赶路的急切心绪。

这种节奏上的动力性，正表现了《江湖调》作为戏曲曲牌而带来的音乐上的戏剧性。当《江湖调》通过板眼、节奏、速度、行腔等方面的变化，发展成《江湖叠》、《梆子叠》、《柴排调》之后，就使它在更大程度上改变了原民歌单一的歌谣体性质，而完全戏曲化，使它能适应表现多种戏剧内容的需要。

江湖叠：一板三眼($\frac{4}{4}$拍子)，中等速度，旋律与《江湖调》接近，节奏更为舒缓，多用于抒情场面。通过唱腔表情速度的变化，能表达悲伤怨诉、温柔亲切、愉悦欢畅等多种感情。如下面引用的这段《江湖叠》在《青虬记》借伞一场中，以舒缓、温柔的曲调，表现了白素贞对许仙的深切的爱慕之情。

〔例五〕江湖叠

中速、温和地
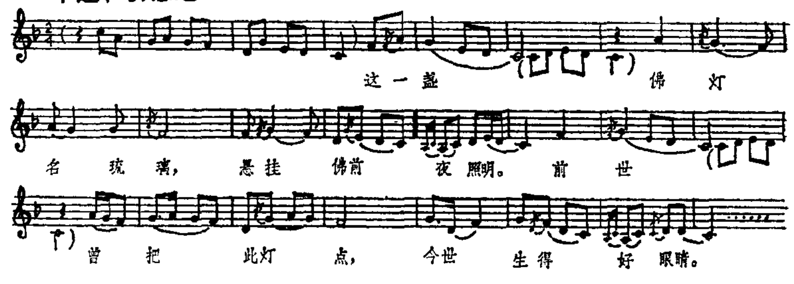


由于行腔和演唱时感情处理的不同，在《荔枝换绛桃》过路一场，归大娘与冷霜蝉的对唱，运用《江湖叠》唱腔，又表现了归大娘风趣、幽默的性格特征。（曲谱略）

梆子叠：旋律亦与《江湖调》接近。只是节奏与《江湖叠》有所区别，一板一眼（4/2拍子），中等速度，由弱拍起唱，头一乐节略有拖腔，第二句常有切分节奏出现，多用于叙述场面，表达哭诉、悲叹等哀伤情绪。

〔例六〕梆子叠

中速、伤感地
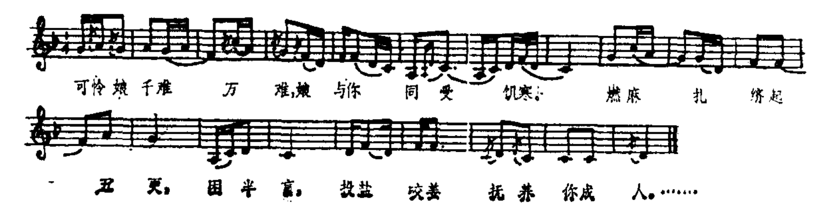


柴排调：可以看成是《梆子叠》、《江湖叠》的旋律压缩，

有板无眼（$\frac{1}{4}$拍子），但常以慢速唱出，具有滔滔不绝的泣诉特点，多用于凄凉悲叹场面。

〔例七〕柴排调

慢、凄凉地



江湖类的曲牌，常作江湖调——江湖叠——梆子叠——柴排叠——江湖调，或江湖调插柴排叠，或柴排叠——梆子叠——江湖调，或江湖调——江湖叠……等连接，以表现较为复杂的戏剧内容。

此外，江湖类的曲牌，亦有与洋歌、小调、逗腔等，混合运用于同一剧目之中，作自由连接，来配合戏剧情节，表达人物内心感情。

二、外来声腔的闽剧化

在我国戏曲音乐的发展过程中，兄弟剧种之间经常进行交流，以互相促进，丰富提高。宋代杂剧《张协状元》中有福州歌、福清歌曲牌的运用，是本省福州语系民间音乐被外地戏曲所吸收的例证。而闽剧在其发展过程中，亦曾吸取多种外来声腔，以丰富自己。其主要来源有：江西弋阳腔、徽剧、京剧、昆曲以及江浙女唱班（即"越剧"）等。这些外来声腔被吸收后，已在运用过程中，逐渐闽剧化了。

明徐渭《南词叙录》中载："今唱家称弋阳腔，则出于江西。两京、湖南、闽、广用之。"可见弋阳腔在明代已流传到福建了。闽剧洋歌类中的许多曲牌，就是来源于由江西传入福建的

弋阳腔，如：鳌头金柱、锁南枝、香罗带、太师引等，这些曲牌的曲尾均有帮和的特点。亦有来自浙江流入福建的“江浙女唱班”的曲调，如：纱窗外、看相、银纽丝等。但是在长期的交流运用中，它们已形成了较为统一而有内在联系的音调、结构、转调手法，使各曲牌之间保持着紧密的联系。

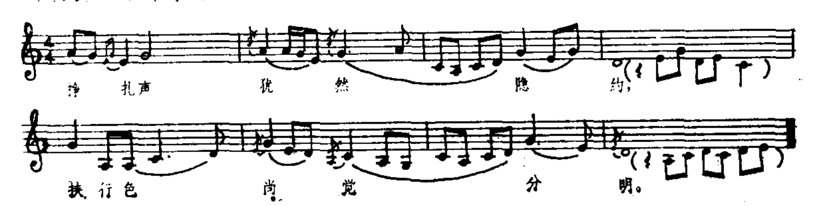
在音调方面，闽剧洋歌类的许多曲牌中，都较为突出地贯穿着这一音调：

〔例八〕 金湘
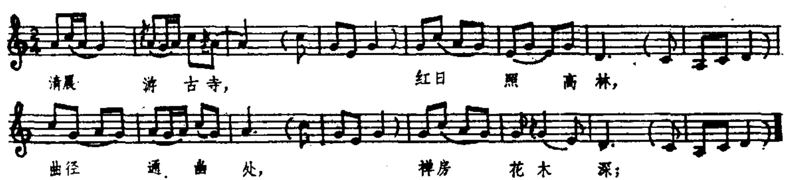


虽然这一音调在各曲牌中的出现都有变化，但是我们仍能从它们的变化中找出一定的联系、如：

〔例九〕 [illegible]
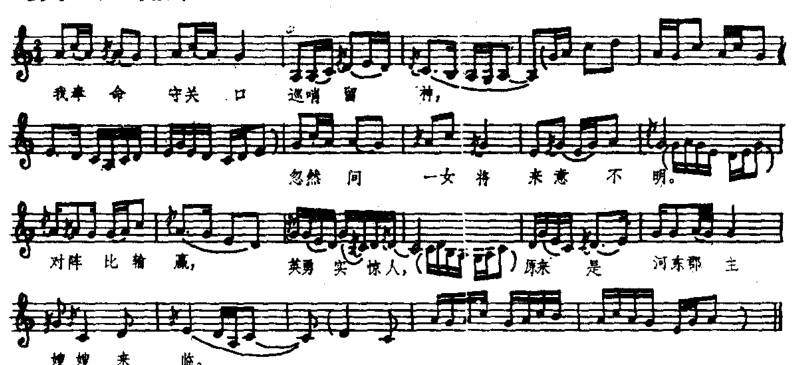


节拍变为4/4，节奏拉宽，以一字多腔的旋律，使其显出舒缓抒情的特点，

〔例十〕 纱窗外



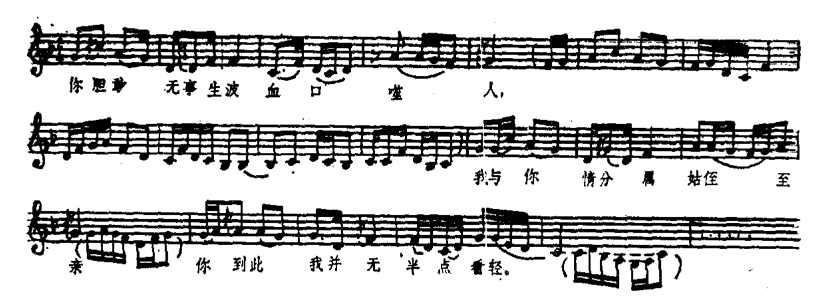
节奏跳跃，句式短小，调式色彩变化丰富（1至4小节，9至12小节，唱腔与伴奏形成羽、徵色彩的交替），使唱词中悠然自得的情绪跃然纸上。

〔例十一〕山坡羊



中等的速度，平稳的节奏，与语言紧密结合的旋律音调，表达了诉说、叙述的情绪。

〔例十二〕双蝴蝶



起伏较大的旋律线，频繁出现的切分节奏，使其情绪显得较为激愤。虽经转调，但其旋律与特性音调的联系仍然十分紧密。

这一特性音调在洋歌类的其它许多曲牌，如：《孝顺歌》、《清言词》（又名《七言词》）、《出队》、《水底鱼》、《看相》、《摇葫芦》、《一枝花》、《花鼓》、《鳌头金柱》、《归

禅》，以及《尝花》、《锁南枝》等曲牌中贯穿着。在《尝花》、《锁南枝》中，以与《双蝴蝶》相似的调性变换形式出现。

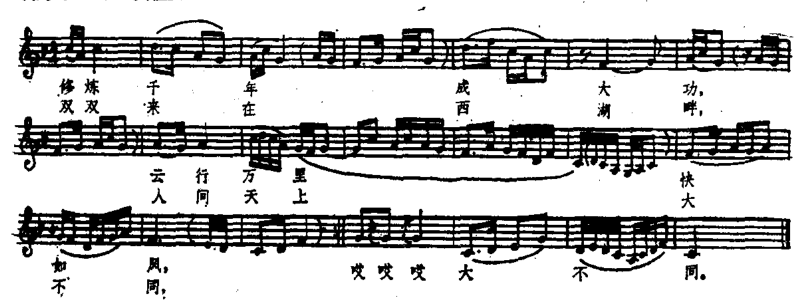
曲式结构方面，闽剧洋歌类各曲牌的独立性较强，结构较为严谨，除部分重复外，乐句间的穿插、小节数的增减情况较少。并常形成“引子——正曲——结尾”的形式（艺人们称之为头——中腹——尾）。引子多为自由节奏的散板，正曲中速，结尾稍慢。如：《尝花》、《孝顺歌》、《七言词》、《锁南枝》、《金湘》、《双蝴蝶》、《出队》、《水底鱼》、《花鼓相骂》、《香罗带》、《鳌头金柱》、《归禅》等。

在洋歌的许多曲牌中，还经常运用着往下五度调性转换的转调手法，由do＝C转do＝F，如：《尝花》、《孝顺歌》、》锁南枝》、《双蝴蝶》等。这种转调还往往出现于引子与正曲的交接之中，形成引子：散板，do＝C，正曲：中板，do＝F，使二者之间在结构功能上的分工、对比更为清晰。

正是由于以上这些方面的贯穿，所以，使洋歌这一曲牌体系中的诸曲牌，保持着紧密的联系，形成统一的风格特征。

又如：《滴水》。它原是吹腔曲牌，经由徽班、京班，传入福建。原曲的最初形态，可从下例略窥其基本面貌。

〔例十三〕吹腔

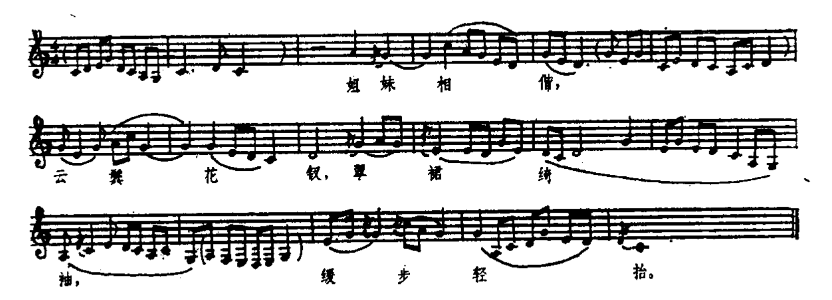


若将《滴水》与这一吹腔曲牌对照，虽然节拍形式不同，前

者为4/4拍子，后者为4/2拍子，但乐句、乐汇的结构划分基本相近，（只是《滴水》省略了结尾部分），旋律活动线状相似，旋律骨干音、各乐句终止音相同。然而，《滴水》在行腔上按福州方言的声调，结合唱词感情的变化，加以种种装饰进行，音乐与语言、情绪紧相吻合，使曲调具有一定的地方色彩。如谱中的"姐妹"、"翠裙"、"缓步"等。

〔例十四〕滴水

中速、优美地
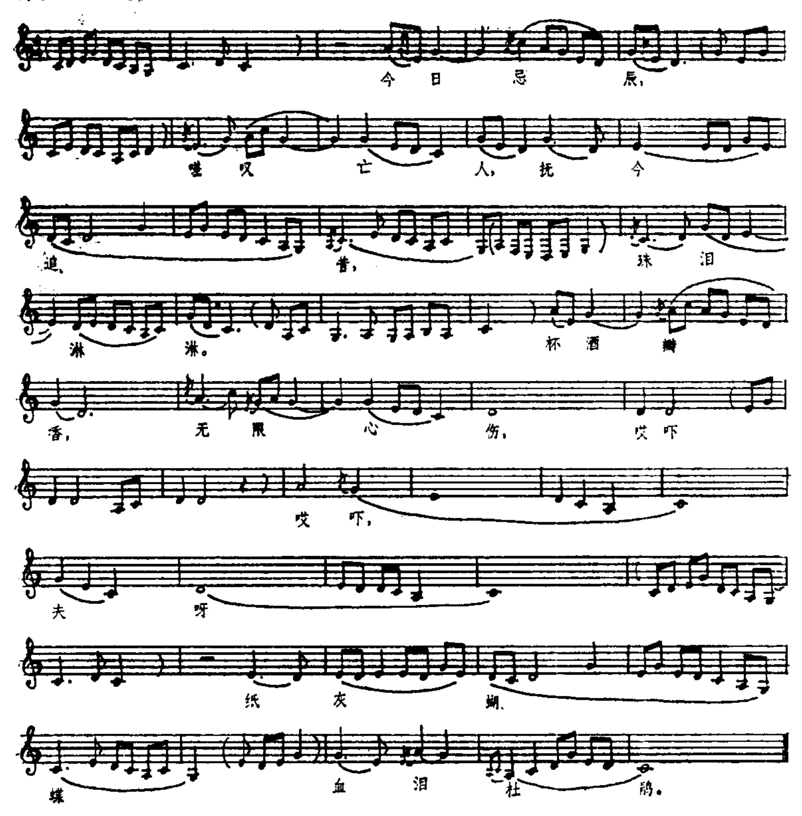


在闽剧中，《滴水》还有数种变体，以表现不同情绪。如：经节奏紧缩、旋律简化的《滴水别》，用于激怒场合或赶路场面，以快板速度唱出，表现人物急切、匆忙的情绪。

〔例十五〕滴水别
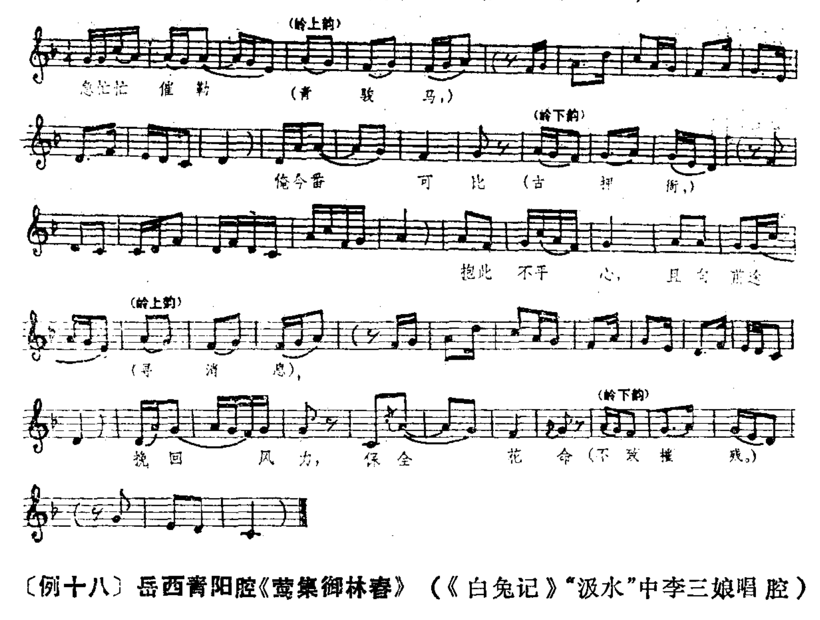


《滴水哭》又在以下几个方面作了变化：（1）结构的扩展，在重复部分增加了十四小节的衬字插句，以进一步抒发戏剧人物内心的悲痛幽怨感情。（2）速度的转慢。（3）演唱时以哀伤感情处理，多表现哭诉、思念情绪。

〔例十六〕滴水哭

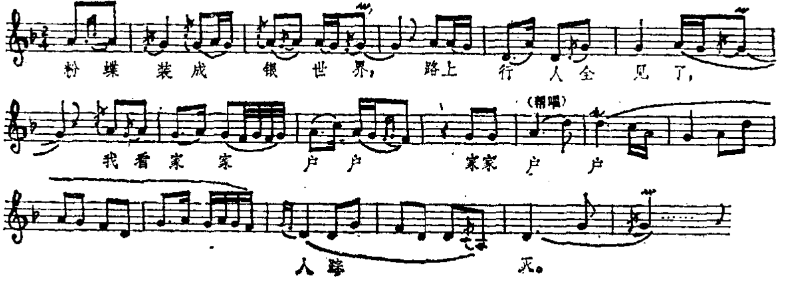


在闽剧逗腔类的唱腔中，有些曲牌与青阳腔曲牌有着紧密联系，如：《急板》的曲调，就与青阳腔《莺集御林春》、《斗鹌鹑》曲牌有许多共同之处。

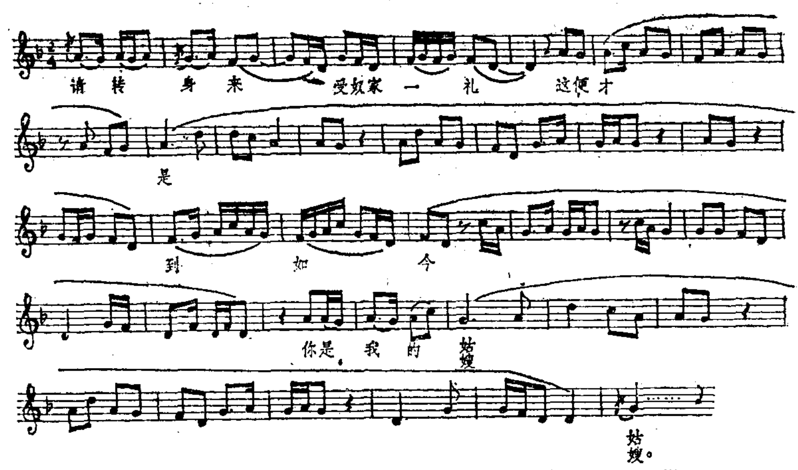
〔例十七〕**急板** （《紫玉钗》中黄衫客唱腔 王俊卿唱）



〔例十八〕**岳西青阳腔《莺集御林春》** （《白兔记》"汲水"中李三娘唱腔）



〔例十九〕岳西青阳腔《斗鹌鹑》 （《拜月记》中王瑞兰、蒋瑞莲齐唱）



注：岳西青阳腔两段谱例均承安徽省徽剧团王锦琪同志提供。

例中《急板》的“岭上韵”（即上句结尾的帮唱部分），与岳西青阳腔《莺集御林春》中的结尾帮唱部分、《斗鹌鹑》中两句的结尾（曲中“这便才是”，“你是我的姑姑、嫂嫂”处）相似，但《急板》中有如下变化：一是节奏方面，由一板一眼(2/4拍子）改为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍子），速度加快。二是旋律方面，除按福州方言声调进行行腔变化外，还由此引伸出下句唱腔。因而既具有一定的地方风格，又合乎剧中人物匆忙赶路的急切心绪。

此外，由昆曲而来的《牡丹亭》、《琵琶怨》，由京剧而来的《反二黄》、《无头二黄》，由江西弋阳腔传来的《鳌头金柱》、《锁南枝》等，都在运用过程中予以变化，已具有相当程度的闽剧特点。
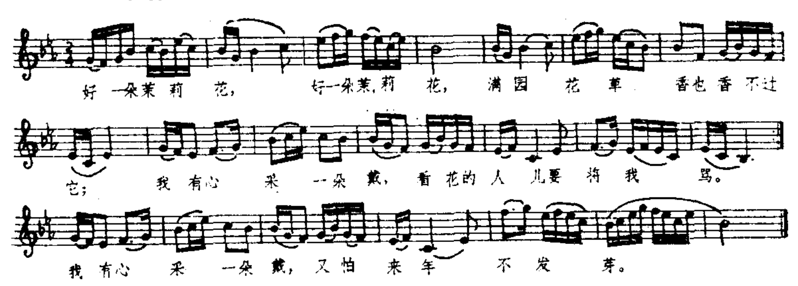
三、外来小调的地方化和戏曲化

随着江浙女唱班和赣省女伶的入闽驻榕，江、浙、赣等省的

民歌、小调流播福州，并被吸收为闽剧曲牌，成为“小调”类的一个组成部分。这些外来小调进入闽剧之后，艺人们在长期的艺术实践中，对它们进行着不断的改造，使其逐渐具有地方色彩，并适应戏剧内容的需要。

如：《茉莉花》，这原来是一首流行于江浙一带的民间小调，曲调流畅优美，波浪型的旋律线条，十六分音符与切分音相结合的律动的节奏，单纯简炼的结构形式，塑造了动人的音乐形象，表现了劳动人民热爱生活的优美情操。

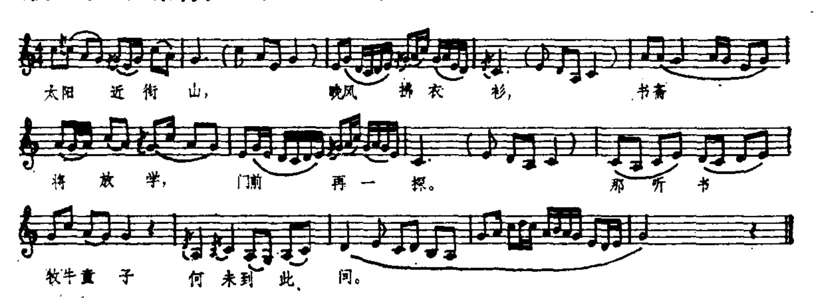
〔例二十〕**茉莉花** （江苏民歌）



《茉莉花》被运用到闽剧之后，在节奏、结构、旋律音调等方面都发生了变化。节奏方面，由原来的2/4拍子变为4/4拍子；由此带来在结构方面的扩充，原2/4拍子的一小节，变为4/4拍子的一小节，实际扩充一倍；并且改变了原民歌一气唱到底的单一声乐的结构形式，在二、四、八小节增加间奏、垫头；这些节奏、结构上的扩充变化，为戏剧人物提供了感情抒发的充分余地。在旋律方面，根据唱词内容的需要，改变了原民歌的回环曲折；适应地方语言的特点，在“太阳”、“晚风”、“书斋”、“门前”等处，按“先字后腔，字腔交融”的原则，突出了切分节奏和装饰性润腔的运用，使曲调的地方色彩更显浓郁。如：“太阳”两

字，福州方言念“tóai yoc”，调值为44、53，唱腔在旋律音处理时，以“do”为阴平值（44）配“太”字，至“阳”时，加上高二度的“re”为前倚音，并用由高往低的旋律进行，适应阳平的调值（53），配成谱例中第一小节的旋律。又如：“晚风”，福州方言读“uaŋ huŋ”，调值为13、44，在旋律音高上，以“mi”为上声（13）配“晚”字，接着用“sol”配“风”，并加以短小尾腔。然而，这种先字后腔，字腔交融的旋律，在戏曲中又必须同一定曲牌的曲调规律相吻合，所以，又有“以腔入曲，以腔传情”的原则。在《茉莉花》中，上述的旋律变化就是在保留原曲牌骨干音的基础上进行的，如果我们将闽剧《茉莉花》曲牌与原民歌作对照的话，可以发现它们的第一、二乐句的结束音完全相同，这头两个乐句在闽剧中经重复之后，结尾乐句的拖腔也基本相似。因此，使人听后仍能体味到《茉莉花》的神韵，但这是开放于闽剧舞台上的具有浓郁福州地方风味的一朵“茉莉花”。

〔例二十一〕茉莉花　（闽剧曲调）



其他如：《银纽丝》、《更打》、《虞美人》、《凤阳花鼓》（改名为《一枝花》、《真鸟仔》）等，被闽剧吸收后，在运用过程中都按表现戏剧内容的要求和地方语言的风格特点进行变化，产生了多种变体，已经逐渐地方化和戏曲化。

正是在上述本地民歌的戏曲化，以及外来声腔的闽剧化，外来小调的戏曲化和地方化的过程中，闽剧唱腔逐渐形成了统一的风格特点。这是诸如戏剧内容、地方语言、艺术审美的地方习惯、长期历史所形成的区域性的心理素质、性格特征等多种因素共同作用的结果。然而，对于戏曲音乐，尤其对闽剧这一特定的戏曲音乐的风格形成起决定作用的，还是戏剧内容和地方语言。由于戏剧内容的需要，引起了本地民歌、童谣和外来小调在结构形式上的变化，使它们由单一结构的民歌体，往表现复杂戏剧内容的戏曲体发展而"戏曲化"。由于地方语言的不同，形成了闽剧本身所特有的旋法、节奏和基本腔调，并以此促成了外来声腔、外来小调在节奏、旋律上的改造，使它们逐渐具有地方特色，而"福州化"。"依字行腔，以腔传情"的创腔原则的运用，是颇能说明这二者之间的辨证统一关系的。依字行腔，就必须按照戏剧语言所提供的声调基础，创造出与语言音调基本吻合，但又比语言音调具有更强音乐性、更富于音乐美的戏曲唱腔。以腔传情，就要求这种唱腔必须符合剧中人物在典型环境中的典型感受，能充分抒发人物的内心感情。

我们相信，随着新的历史时期现实生活的发展，戏剧内容的变化，闽剧音乐必将创造出无愧于时代的新风格、新艺术。

附记：文中《茉莉花》唱词的福州方言注音，承蒙福建师范大学中文系梁玉璋老师指教．谨此致谢。

庶民戏音乐与四平腔

福建省戏曲研究所的同志于1981年夏天赴闽东地区调查时，在屏南县发现了一个古老的戏曲剧种——庶民戏。其源流问题，据刘湘如、林庆熙等同志从当地政治、经济、人口迁移，联系剧种流传情况和艺术特点进行考证，认为是明代“四平腔”的遗响。并多有从剧本、剧目、表演艺术方面进行论述的文章。本文拟从音乐方面略述庶民戏与四平腔的关系。

关于四平腔的音乐特点，见之于文字记载的较少，并且缺乏具体的音乐资料。但是，即使在这些有限的资料中，我们也仍可窥其大略。

明万历间顾起元在《客座赘语》中说：“万历以前，公侯与缙绅及富家凡有燕会小集，多用散乐。……大会则用南戏。其始止二腔：一为弋阳，一为海盐。今又有昆山……后则有四平，乃稍变弋阳，而令人可通者。”

清康熙刘廷玑《在园杂志》说：“近今且变弋阳为四平腔，京腔，卫腔。”

清·李渔在《闲情偶寄》中也说：“弋阳再变，实为四平、乐平、徽、青阳，当即其类。”

以上记载中，虽有“稍变”、“且变”、“再变”之用词不同，但都认为，四平腔乃由弋阳腔而来。既是“稍变”，那就没有大变，亦即弋阳腔的许多重要特点都还保留在四平腔中，这从李渔《闲情偶寄》中、也可以得到证实。他说：“弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。”在此，他将四平腔和弋阳腔相提并论，而述其共同的音乐特点。1980年1月出版的《辞海艺术分册》，在“四平腔”一条的释文中也写到：“四平腔　古代戏曲剧种。明嘉

靖年间由传入徽州（今安徽歙县）一带的江西弋阳腔演变形成，曲调比较活泼，速度较快，有帮腔。”

以上这些弋阳腔、四平腔的音乐特点，在今天庶民戏的音乐唱腔中都较为完整地保存着。

一.徒歌与帮唱的演唱形式

明代弋腔阳与昆山腔在演唱上的最大区别之一，就在于“唱”与“歌”之不同。清人王正祥在《新定十二律京腔谱》的《总论》中说：“夫曲藉乎丝竹相协者，曰‘歌’。一人成声而众人相和者，曰‘唱’。古人所以别‘歌’、‘唱’之各异也。歌之声也，柔和委婉；唱之声也，慷慨激昂。古之乐府歌章，院本源流规模已列，迨乎有明，乃宗其遗意 而昆、弋分焉。”这就直接说明了弋阳腔的演唱特点是“一人成声而众人相和”，亦即徒歌与帮唱相结合的“唱”、“和”形式。这种特点也被四平腔所继承，所谓“一人启口，数人接腔”，“名为一人，实出众口。”同样，它也保存在庶民戏唱腔中，传统的庶民戏唱腔，全部都是没有管弦乐器伴奏的徒歌，除鼓板、大锣、小锣、铙钹等打击乐器衬托之外，常有后台人声帮唱，前台剧中人物的徒歌独唱与后台的帮唱形成一唱众和的呼应。
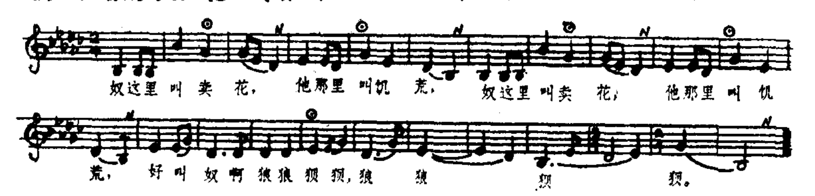
这种一唱众和的演唱形式的运用，是有它一定的历史原因、客观条件、艺术效果和审美追求的。其历史原因，是由于早期的戏曲音乐直接从民间歌曲、歌舞音乐中吸收养分，“即村坊小曲而为之，徒取其畸农、市女顺口可歌”。自古以来，在民间歌曲的夯歌、号子、秧歌中，就早已存在着这种一人启口，众人接腔的形式，因此，作为早期的戏曲艺术形式，并长期流传民间，与人民群众保持紧密联系的四平腔和庶民戏接受民间歌曲的这一演唱形式是十分自然的。

其客观条件，是因为四平腔、庶民戏多在民间广场或草台演出，场地空旷，观众如堵，为使台下能听清唱词，理解剧情，用管弦乐伴奏有诸多不便，于是就通过“众和”的帮腔来增强音量，渲染气氛。

这种帮腔形式的艺术效果，是对徒歌的表现能力的丰富。它能弥补徒歌无乐器伴奏的不足，用众人接腔与一人启口的结合交替，丰富演唱形式，使独唱者所表达的情绪通过帮唱得以引伸渲染。

同时，还表现出朴素的审美追求。在庶民戏唱腔中，各句唱词的帮唱字数较为多样。七字句中，有帮唱一字、二字、三字、四字、五字的。五字句中，有帮唱三字、二字、一字的。在某些唱段中，句与句之间的帮唱，不仅在字数上富于变化，而且在曲调结构方面也常有不同。如：《包公斩国丈》中，张妙英卖花的一段。

〔**例一**〕**张妙英卖花**　（张雪姬唱　王耀华记）



注：⊙✓号分别为帮唱的起止记号。

例中，从帮唱字数看，有二字、三字、六字（二字、四字）等；从帮唱曲调的小节数看，有1½小节，2小节，8小节等。尤其在字数相当的对应的句式之间，帮唱的字数、小节数的变化，打破了结构形式的呆滞、单调，表现出朴素的对于对比变化的追求。

二、以锣、鼓为主的伴奏形式

与上相联系的，在弋阳腔、四平腔的伴奏中只有打击乐，因此汤显祖有“其节以鼓”的记载。同样，在庶民戏中，至今也仍然保留着以锣、鼓为主的伴奏形式。全部乐队只有五人，掌板鼓、大锣、小锣、大钹、小钹。演出时，鼓师是三军主帅，负有全台总指挥的职责，演员的唱、做、念、打，一律听从由鼓师统率的后台锣鼓的节奏，借此以统一指挥，协调动作，制约表演。

庶民戏中加用管弦乐伴奏是近一两年来的事。在传统的伴奏形式中，除打击乐之外，仅有加用大、小唢呐，由大钹、小钹兼奏，用于为《天官赐福》伴奏，并且在《刘锡沉香破洞》等剧中，在二郎神等天神上下场时，用吹牌迎送。

正由于打击乐和吹牌在庶民戏的舞台艺术中有重要作用，并且还需依靠他们为独唱演员“帮腔”，所以，在该剧种传统的角色待遇、排行中，掌鼓司、头把（唢呐）代表着乐队演奏员而居于头等位置。他们把掌鼓司、头把（唢呐）同大花、正旦、正生并列为第一位；二花、武生、武旦、小生、小旦列为第二位；三花、老外、老旦等列为第三。吃大锅饭时，别的剧种要让三花盛第一碗饭，而庶民戏则让掌鼓司盛第一碗，头把（唢呐）盛第二碗。

三、曲牌联缀的唱腔体制

弋阳腔、四平腔继承着宋元南戏的传统，唱腔均采用曲牌联缀的套曲体制。每出戏人物上场的演唱，一般都由引子、过曲（多首）、尾声等不同的曲牌联成一套。但这种形式在后来的发展过程中发生了变化：有时引子之后，只用一支曲牌作过曲，再加尾
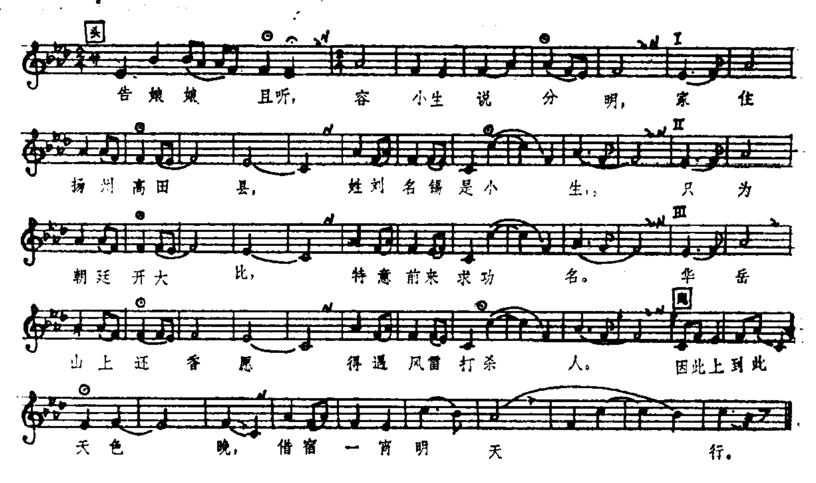
声而联成一套；也有在引子之后，只是一支曲牌的反复，不另加尾声。这些演变使四平腔的曲牌联套更为灵活自由，表现手法更加多样。

庶民戏的唱腔亦属于较为自由的曲牌联套结构。它由一支支独立的曲牌组成。这些曲牌具有各自的板式、节奏、调式、旋律特点，以及不同的表现性能。在具体运用时，其结构形式大体分为单曲反复和多曲联缀两大类。

1、单曲反复　即以一个基本曲调的反复歌唱，来表现一定的戏剧情节和故事内容。但在具体演唱时，各段反复之间，常有旋律、节奏的变化，并有加头加尾。按基本曲调的结构形式，又有上下句反复、四句联，长短句反复等。

(1)上下句反复　基本曲调由上下两句组成，一般说来，通常在唱段前后均有加头、加尾的情况，如：《刘沉香破洞》第四场“茅房会”中，刘锡诉身世的一段唱腔，开头时，“告娘娘且听”一句即以散板形式唱出，类似其他戏曲中的叫头，“容小生说分明”才上板，即为下句。接着是三个上下句式的反复，到“因此上到此天色晚”开始进入结尾，节奏的紧缩和旋律的变化，为音乐带来新的色彩，最后以高扬的乐句结束。
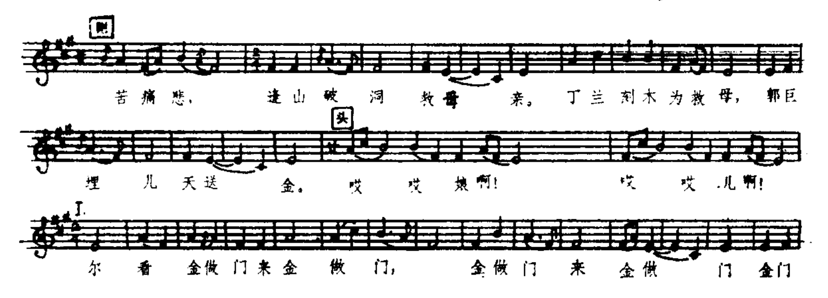
〔例二〕刘锡诉身世 （张雪姬唱 王耀华记）
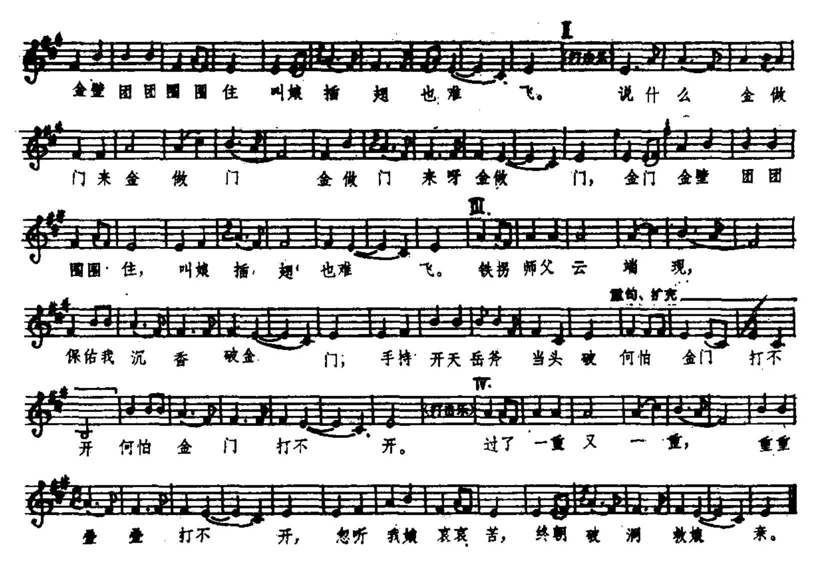


注⊙——是帮唱的开始，✓——是帮唱的结束。

(2)四句联 基本曲调由四句组成，也有在基本曲调反复的前面加叫头的。如：《刘沉香破洞》第十五场“破洞”，华三娘与刘沉香的唱段，开头，刘沉香的三句唱，实为附加部分。“哎，娘啊！哎，儿啊！”是叫头，接着就是四句体的基本结构的反复。值得注意的是，到第三遍时，将第四句唱词重复一遍，并在曲调上进行变化，致使结构也发生了变化，（由四句扩充为五句）。

〔例三〕破洞 （韦忠珠、陈秀丽唱 王耀华记）





（3）长短句反复　长短句反复的唱腔结构，首先与一定格式的长短句唱词结构有关，如《董永》剧中“云头送子”的唱词：

（董永唱）麒麟勒赐归来锦，
多蒙君恩重如山，
绿袍光灿烂，
改换金门阁，
今日身荣贵，
喜气浓，
官叫人来改换金门阁，
人似神仙马似龙，
人似神仙马似龙。
（七仙女唱）上有青天，
红花洞里去游玩，
离了蓬莱洞，
举头把眼看，

来到云端顶，

等董郎。
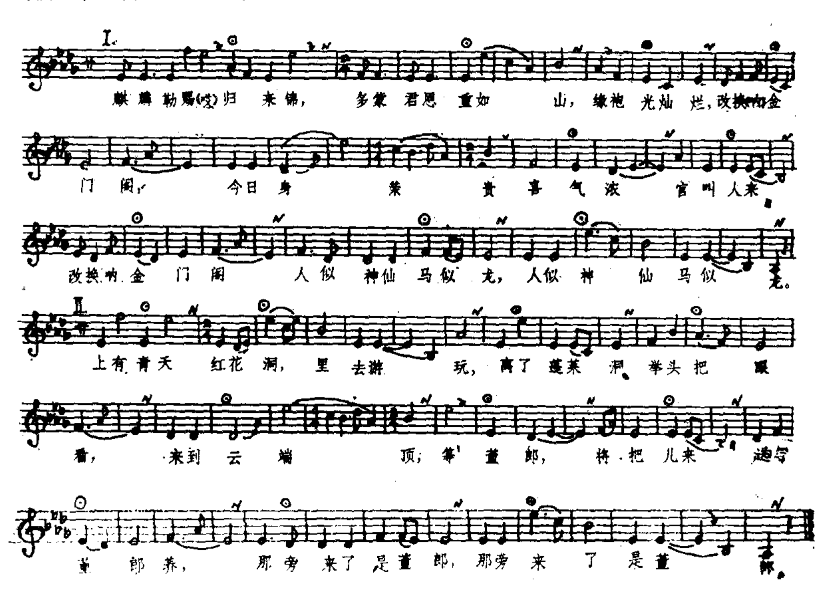
将把儿来送与董郎养，

那旁来了是董郎，

那旁来了是董郎。

以上唱词句式的字数是：七(四)、七、五、五、五、三、九、七、七(重句)。与唱词相适应，其唱腔结构亦是不规整句式的组合。开头第一句以散板起始，接着各乐句、乐节的小节数是：5，3，5，5，3½，8½，4，6。
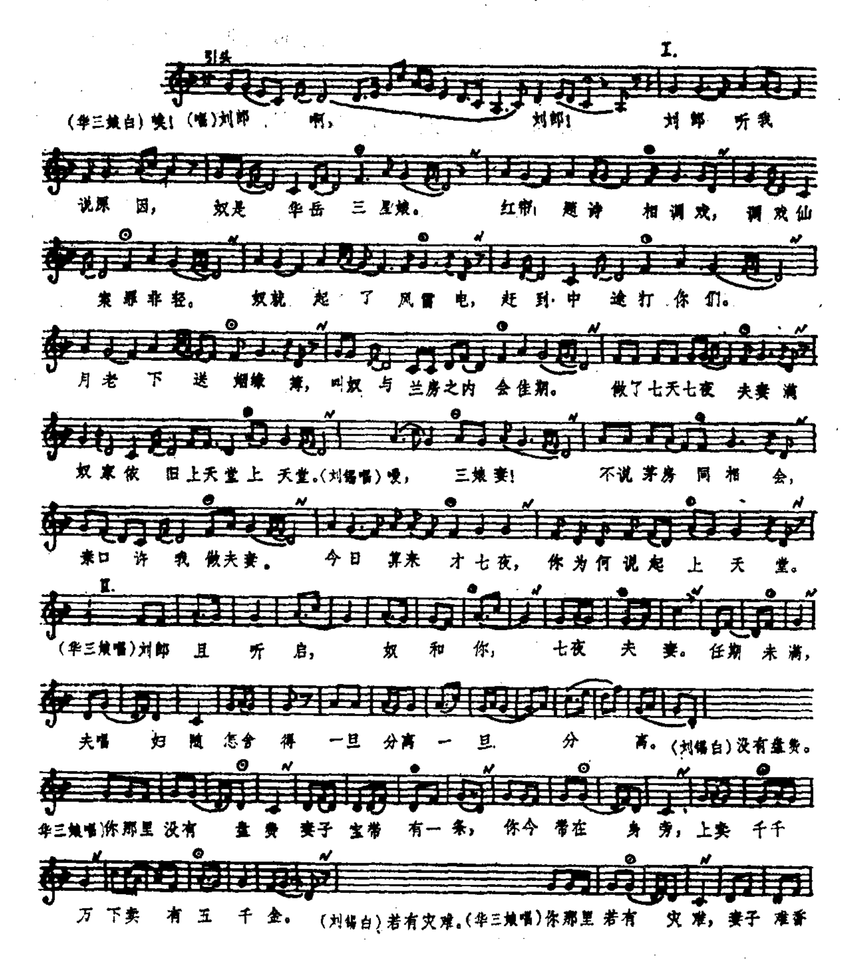
〔例四〕**云头送子** （陈元糊唱　王耀华记）

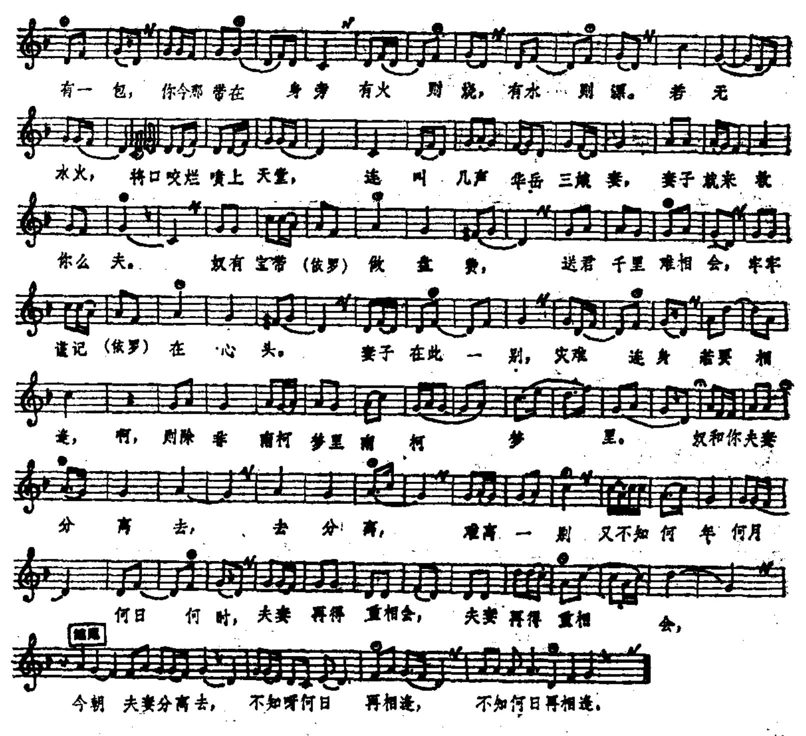


2、 多曲联缀 即联合运用两个以上的基本曲调来表现戏剧内容，抒发人物的内心感情。一般说来，在曲牌的联缀、转换过程中，往往在板式、节奏、旋律、调式、调性等方面亦有所变

化。如：《刘沉香破洞》中，第六场“宝带别”，华三娘与刘钖离别时的唱段，从音乐上看是由两个不同的曲牌联合而成，大体可分两部分：第一部分称“叹板”，唱腔以上下句的散板吟唱，来抒发华三娘与刘钖即将别离时的内心悲痛，而开头的“刘郎啊，刘郎”是叫头，起着引导全曲情绪、启示感情的作用。第二部分以规整的节奏，作深情的叙述，然而其结构并不太规整，而是用句式较为自由的字多腔少的演唱形式，使唱词、唱腔具有较大的内容容量，就中在“一旦分离”，“南柯梦里”，“夫妻再得重相会”等处重句时的小拖腔运用，又有奇峰突起而强调重点唱词的效果。最后：“今朝夫妻分离去，不知何日再相逢”，又用与第一部分相同的散板形式唱出，在音乐上构成首尾呼应。

〔例五〕宝带别（韦忠珠、张雪姬唱　王耀华记）
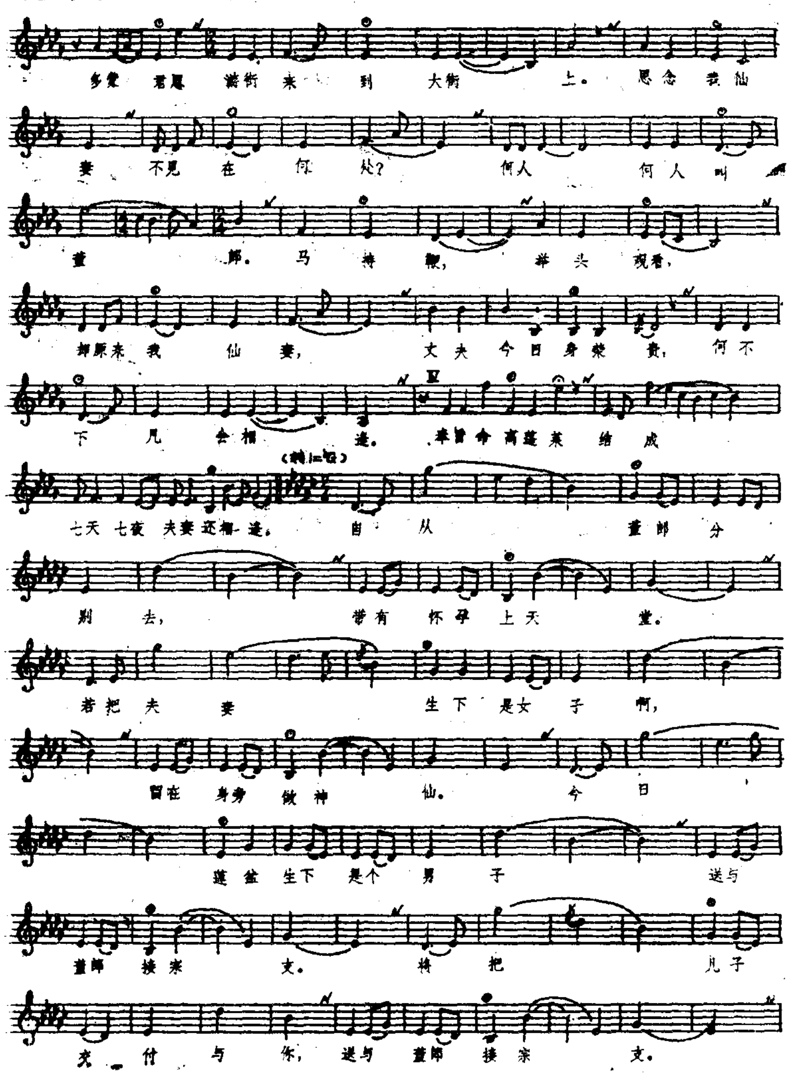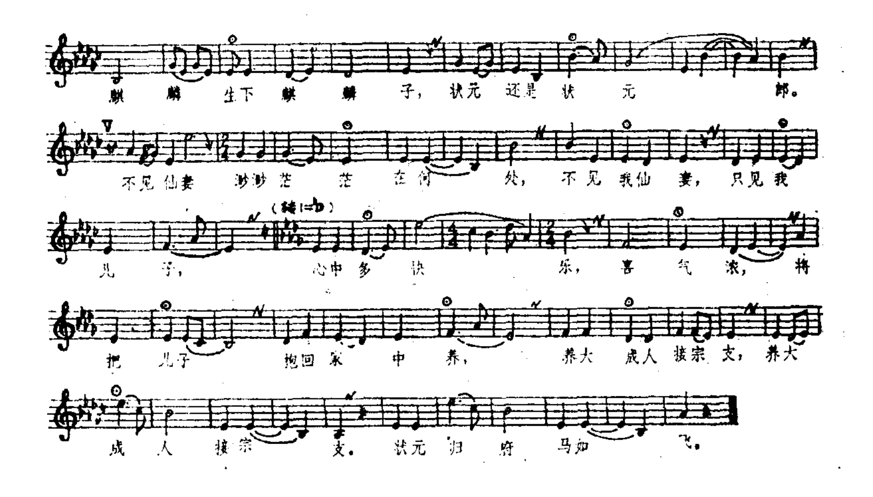




在庶民戏唱腔的多曲联缀中，曲牌与曲牌之间，不仅有节奏、旋律的对比，同时，还有在调式、调性上产生变化和转换的。如：《云头送子》中，共有五段唱词，在〔例四〕引过的两段唱词之后，第三段唱词结构与上相同，因此，继续用同一曲牌演唱。到第四段唱词时，其结构变为上下句反复，为适应唱词结构和情绪、内容的变化，唱腔改用与〔例二〕相同的曲调来歌唱，前后两个曲牌之间，除旋律、节奏的不同之外，在调式、调性方面也有变化。在调式方面，〔例四〕所引曲调为^{b}A徵调式，而〔例二〕则为^{b}B角调式；在调性方面，前者为^{b}D宫音系统，后者为^{b}G宫音系统。二者之间以等音转调手法自然过渡，由前者往后者转换时是：前la = 后mi，（即前羽 = 后角）。而后者转回前者，则以

羽为商(la = re)，同时还在“只见我儿子”处，引出和后面曲调紧相联系的旋律音调作为过渡。

〔例六〕云头送子（陈元糊唱 王耀华记）





四、“宋人词益以俚巷歌谣”的曲牌来源

四平腔的唱腔曲牌甚为丰富，其名目来自宋元南戏和北曲杂剧。据林庆熙同志查考，《群英类选》中收辑的四平等弋阳诸腔的剧目所用的曲牌，与唐宋大曲同名的有《梁州序》、《降黄龙》、《八声甘州》、《六么令》、《摧滚》、《么篇》、《渔父第一》、《煞》等。与宋元词曲同名的有《泣颜回》、《浣纱溪》、《生查子》、《古轮台》、《风入松》、《西江月》、《驻马听》、《江儿水》、《太师引》、《香柳娘》、《大影戏》、《沉醉东风》、《赏宫花》、《叨叨令》、《上小楼》、《四边静》、《惜奴娇》、《锦缠道》、《步步娇》、《园林好》、《刮鼓令》、《侥侥令》、《清江引》、《光光乍》、《驻云飞》、《玉交枝》、《排歌》、《菊花新》、《锁南枝》、《粉蝶儿》、《桂枝香》、《玉抱肚》、《狮子序》、《解三酲》、《绣带儿》、《捣白练》、《青衲袄》、《画眉序》等。与宋金诸宫调同名的有《胜葫芦》、《石榴花》、《出队子》、《麻

婆子》、《神杖儿》、《啄木儿》、《琥珀猫儿坠》等。来自北曲杂剧的有《北折桂令》、《北收江令》、《北沽美酒》、《北雁儿落》、《北得胜令》、《北新水令》等。来自民歌小调的有《采茶歌》、《双蝴蝶》、《川拨掉》、《叹四季》等。其中占份量最重的是宋元词调，这就正与徐渭《南词叙录》中对南戏曲牌的论述"其曲则宋人词而益以里巷歌谣"相印证。

庶民戏唱腔曲牌的考源中遭到的困难，是现见于手抄剧本的曲牌艺人不会唱，艺人口头传唱的曲牌又叫不出名字。但是从这些唱腔的唱词结构和曲调风格，却仍可分辨出它的大致来源，并试分为三类。

一是从四平腔直接继承下来的曲牌。如前所述，其结构包括上下句式、四句联和长短句。再联系刘湘如同志所统计庶民戏《全十义》和其它手抄残本中发现的八十二个曲牌名目，与宋元词调对照同名者竟达二十余个之多，我们可以看出这一部分的主要成分是宋人词而改调而歌，在改调的过程中，"只沿土俗"，"错用乡语"。

二是从民歌小调中吸收而来的曲牌。它们具有结构短小精悍，曲调生动活泼的特点，如《白兔记》第四出"撒青"里，刘知远与李三娘成亲时，两位公婆正坐堂上，女婢请出新娘、新郎举行拜堂仪式，这时一女婢手里端一装着五谷米花的小圆箩，绕着新娘与新郎身旁，边舞边唱，边散米花。其音乐轻松活泼，具有民歌风味；其舞蹈洋溢着浓厚的生活气息，是民间风俗的再现。正如老艺人说的，"撒青"这场戏与当地的民俗一样，因此，演来生动逼真，看来感到十分亲切。余如《刘锡沉香破洞"最后一场，小沉香手持开天岳斧，重重劈开金门、银门、铜门、铁门，最后用火葫芦烧开纸门。演出时，歌唱、念白、科介三者相间，其歌唱亦具有较为浓厚的民歌风味。

三是从宗教音乐以及其他艺术形式中吸收来的曲牌。如《天

子图》中，刘承佑与王惠英对阵时，王惠英在铜台排下“青龙白虎阵”时，她所唱的《调五方》显然来源于宗教音乐，但在运用过程中有所变化，而使其适应戏曲情节和舞台的动作性要求。

由此可见，庶民戏的唱腔来源和类别亦承接着四平腔和南戏的传统：“宋人词益以俚巷歌谣”．“只沿土俗”，“错用乡语”。

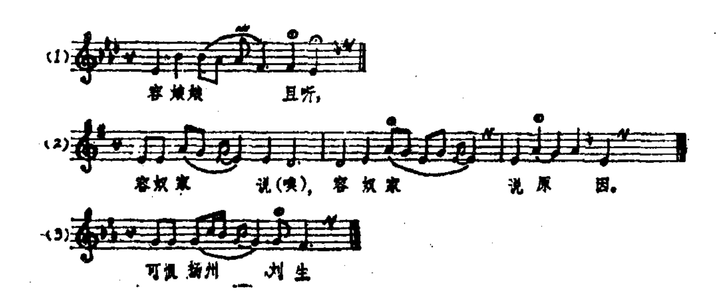
五、字多音少的节奏特点

“字多音少、一泄而尽”，这是四平和弋阳诸腔在处理腔词节奏方面的重要特点。同样的，这一特点至今亦仍然保留在庶民戏唱腔之中。

从目前所记录的庶民戏唱腔曲谱看，其板式以一眼板为主，其次是散板。偶而有三眼板、二眼板穿插在一眼板之中。

一眼板作为庶民戏的基本板式，多以一字一拍、一字一音的形式出现，在一些曲牌中，某些段落的结尾处往往有拖腔形式出现，这些拖腔具有平中见奇、突出主要唱词、渲染人物感情的效果。（曲谱请参见例五）。

散板，在庶民戏中常出现于唱段的开头，作为引句，并且这些引句在旋律上有着一定的联系。如：



散板亦有用来演唱某些段落唱词的。如〔例五〕的第一部分，艺人称为“双板”，共十四句唱词，都用散板演唱。

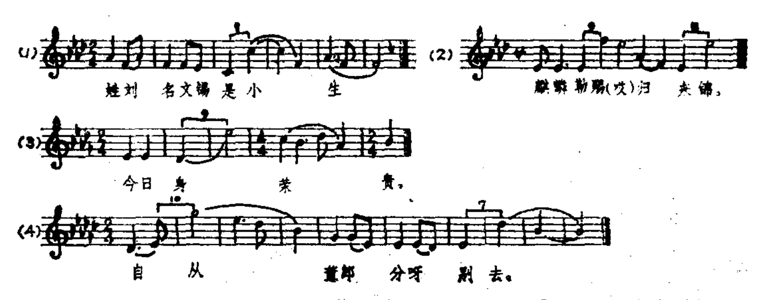
在曲牌联缀时，常有“散——整——散”的节奏形式的变化。（请参见〔例五〕曲谱）

六、高亢、粗犷的唱腔风格

四平腔乃“稍变弋阳”而来，因此，其音乐唱腔也仍然保留着弋阳腔“其调喧”的特点，亦即较为高亢、激昂、粗犷、奔放。这种特点在庶民戏唱腔中的体现，除了以上所述的一唱众和的演唱形式和以锣鼓吹为主的伴奏之外，还有真假声相结合的演唱方法和大幅度跳进的旋律进行。

庶民戏传统唱法中，常用真假声交替的方法来演唱，艺人们将真声称为“沉音”，真假声交替称为“沉下来之后高上去”，这种唱法往往能够比真声传得更远，适宜于广场上演唱，而容易被广大观众所听清。

庶民戏旋法上的显著特点之一，就是常有六度、八度、以至于八度以上的大跳进行。如：



这种大幅度跳进的旋律进行经常具有激昂、奔放的效果，从而不断加深人们对于庶民戏唱腔的高亢、粗犷特点的感受 。

综上所述，福建省屏南县的庶民戏的音乐唱腔，无论在演唱

形式、伴奏、唱腔体制、曲牌来源与类别、节奏、旋法和唱腔风格等方面，都同四平腔保持着紧密的联系。承其神韵，继其遗响，成为研究四平腔的重要活资料。

莆仙戏是宋元南戏支流的例证

莆仙戏有着悠久的历史，丰富的遗产，已引起许多戏曲史研究者的关注，并多有从剧本、表演等方面探讨与宋元南戏关系的论述。现在我们单从唱腔曲牌与伴奏形式等方面来探讨莆仙戏与宋元南戏的关系。

一、唱腔曲牌

莆仙戏是“联曲体”的剧种，它和宋元南戏一样，是通过许多曲牌联缀来演唱戏文的。因此，可以从曲牌的来源、曲牌的联缀形式、曲牌的情趣和用法、曲牌的宫调和旋法、唱词的结构和演唱形式等方面与南戏现存的曲牌进行比较和探索。

莆仙戏的唱腔曲牌有一千多首（包括正体、变体），相传有“大题三百六、小题七百二”之称。所谓“大题”是一种词少腔多的多段体曲牌，旋律线条细腻，节奏、速度变化较复杂，具有我国民族音乐典型的速度规律：“散——慢——中——快——散”或是“慢——中——快”的原则，多用于抒情。所谓“小题”是一种词多腔少、旋律线条粗犷，节奏明快，多用于叙事的曲牌。莆仙戏曲牌丰富的重要原因是由于历史悠久、剧目繁多，曲牌的变体也多，往往一首曲牌分为：“紧（快）、半宽紧（中速）、宽（慢）、犯、二犯、三犯、四犯……等”。在一千多首曲牌之中是以南曲为主，这与宋元南戏完全相似。

（一）曲牌名称的来源

南戏所用的曲牌，我们根据沈璟的《九宫大成南词宫谱》和《永乐大典戏文三种》、《宋元戏文辑佚》、王国维《宋元戏曲考》等进行比较。

1.同于唐宋大曲的：宋元南戏出于唐宋大曲者有二十四首；莆仙戏出于大曲者有十二首，如：《梁州序》、《八声甘州》、《六么歌》、《薄媚衮》、《降黄龙》、《普天乐》、《大圣乐》、《新水令》、《催拍》、《画眉序》、《倾杯序》；与大曲有关的有：《采莲歌》、《迎仙客》、《莺啼序》、《梅花引》、《金枝玉叶》、《啄槐》、《归朝欢》、《破阵子》、《朝天子》、《菊花新》、《千秋岁》、《绕池游》十二首。

2.同于唐宋词调的：宋元南戏同于唐宋词调者 190 首；莆仙戏同于唐宋词调者65首。如：《沁园春》、《泣颜回》、《浣溪沙》、《集贤宾》、《生查子》、《古轮台》、《红芍药》、《西江月》、《风入松》、《驻马听》、《鹧鸪天》、《莺啼序》、《好事近》、《探春令》、《桂枝香》、《惜黄花》、《破阵子》、《喜迁莺》、《玉芙蓉》、《锦缠道》、《小桃红》、《醉太平》、《东风第一枝》、《烛影摇红》、《人月圆》、《渔家傲》、《尾犯序》、《丹凤吟》、《虞美人》、《生查子》、《满江红》、《贺新郎》、《锁寒窗》、《绛都春》、《点绛唇》、《滴滴金》、《归朝欢》、《亭前柳》、《绣停针》、《祝英台》、《忆多娇》、《凤凰阁》、《黄莺儿》、《花心动》、《字字双》、《月上海棠》、《玉交枝》、《玉抱肚》、《鹤冲天》、《秋夜月》、《误佳期》、《满庭芳》、《菩萨蛮》、《望远行》、《乌夜啼》、《解连环》、《金蕉叶》、《高阳台》、《绕池游》、《二郎神急》、《梅花引》、《绣带儿》、《粉蝶儿》、《调笑令》。

3.同于诸宫调的：宋元南戏同于金诸宫调者13首；莆仙戏同于诸宫调的8首。如：《胜葫芦》、《石榴花》、《出队子》、《麻婆子》、《神仗儿》、《啄木儿》、《琥珀猫儿坠》、《一

枝花》。

4.同于南宋唱赚的：南戏出于南宋唱赚者十；莆仙戏有《赚》、《缕缕金》、《越恁好》、《好孩儿》、《尾声》五首。

5.同于《永乐大典》“戏文三种”：

（1）同于《张协状元》剧中的：该剧共有143首不同曲牌，莆仙戏有80首，占70％。如：《福清歌》、《江头送别》、《江儿水》、《太师引》、《香柳娘》、《醉太平》、《五供养》、《福马郎》、《大影戏》、《金莲子》、《沉醉东风》、《赏宫花》、《滴滴金》、《叨叨令》、《端正好》、《秋江送别》、《太子游四门》、《满庭芳》、《绕池游》、《生查子》、《普天乐》、《出队子》、《新水令》、《锁南枝》、《忒忒令》、《字字双》、《狮子序》、《双劝酒》、《红衫儿赚》、《尾声》、《鹤冲天》、《菊花新》、《赛红娘》、《排歌》、《红绣鞋》、《刮鼓令》、《风入松》、《孝顺歌》、《麻婆子》、《懒画眉》、《柰子花》、《驻马听》、《虞美人》、《望故乡》、《窣地锦裆》、《探春令》、《神仗儿》、《滴溜子》、《黄莺儿》、《金蕉叶》、《雁过沙》、《乌夜啼》、《亭前柳》、《喜迁莺》、《一枝花》、《金钱花》、《步步娇》、《锦缠道》、《蛮牌令》、《缠枝花》、《山坡羊》、《红衲袄》、《浆水令》、《红芍药》、《斗双鸡》、《和佛子》、《越恁好》、《哭相思》、《剔银灯》、《大影戏》、《缕缕金》、《四换头》、《朱奴儿》、《七娘子》。

（2）同于《小孙屠》剧中的：全剧共有64首曲牌，莆仙戏有48首，占75％。如：《淘金令》、《上小楼》、《梧叶儿》、《惜奴娇》、《四边静》、《锦缠道》、《夜行船》、《雁儿乐》、《刮鼓令》、《金鸡叫》、《水仙子》、《得胜令》、《光光乍》、《念佛子》、《满庭芳》、《粉蝶儿》、《浆水令》、《破阵子》、《渔家傲》、《剔银灯》、《麻婆子》、《水底鱼儿》、《忒忒令、》《一枝花》、《梁州序》、《迎仙客》、《绣带儿》、《梧桐

树》、《北新水令》、《风入松》、《石榴花》、《驻马听》、《赚》、《红绣鞋》、《一撮棹》、《望远行》、《绣停针》、《端正好》、《刷子序》、《锁南枝》、《金珑璁》、《孝顺歌》、《忆多娇》、《红衲袄》、《高阳台》、《山坡羊》、《香柳娘》、《缕缕金》、《锦衣香》。

（3）同于《宦门子弟错立身》剧中的：该剧共有不同曲牌40首；莆仙戏相同者15首，占40%。如：《驻云飞》、《玉交枝》、《一封书》、《排歌》、《菊花新》、《锁南枝》、《桂枝香》、《八声甘州》、《解三酲》、《尾声》、《江儿水》、《金蕉叶》、《泣颜回》、《扑灯蛾》、《粉蝶儿》。

6.同于《宋元戏文辑佚》残曲的：莆仙戏有《扑灯蛾》、《大迓鼓》、《惜黄花》、《一盆花》、《玉抱肚》、《两休休》、《五更寒》、《狮子序》、《解三酲》、《绣带儿》、《花心动》、《捣白练》、《解连环》、《贺新郎》、《月儿歌》、《青衲袄》、《太平令》、《倾杯序》、《滚绣球》、《斗双鸡》、《醉扶归》、《望远行》、《画眉序》、《三段子》、《误佳期》、《煞》等141首。

7.来自民歌、小调的曲牌有：《采茶歌》、《风筝歌》、《划船歌》、《蕃茄歌》、《小调歌》、《叠叠腔》、《苏州歌》、《北渔歌》、《湖北歌》、《春色娇》等。

8.吸收当地道教、佛教的有：《佛引》、《叹佛》、《海会》、《叩拜词》、《观音词》、《佛词》、《尼姑词》、《忏词》、《走坛》。

宋元时代南戏所流行的曲牌，在元末以后及《荆》、《刘》、《拜》、《杀》、《琵琶记》、《明代传奇》中所不见的和少见的曲牌，现保留在莆仙戏中有44首，其中有29首曲牌现为莆仙戏常用的曲牌，如：《太子游四门》、《千秋岁》、《一盆花》、《绣停针》、《太师引》、《淘金令》、《上小楼》、《捣白练》、《神

仗儿》、《香罗带》、《太平歌》、《金娥神曲》、《风云会四朝元》、《倒拖船》、《绛都春》、《误佳期》、《胡女怨》、《煞》、《和佛子》、《赛红娘》、《元卜算》、《雁过沙》、《樱桃花》、《柳穿鱼》、《香遍满》、《鹤冲天》、《亭前柳》、《秋江送别》。其中应特别提出的是《太子游四门》一曲，据钱南扬《戏文概论》中考证："此曲仅见于戏文《张协状元》之中，此后无论在其它戏文、传奇、地方戏及各曲谱中，从未见过此曲牌……"然而在莆仙戏的《杨贵妃醉酒》与《目连戏》等剧目中，亦有此曲。可见莆仙戏与宋元南戏的曲牌出于同一渊源。

（二）曲牌的联缀形式和曲文结构、曲情运用上的比较

1.引子——过曲——尾声：南戏音乐的结构，主要由三部分组成，就是一出戏，曲牌的组成是引子——过曲——尾声。北曲仅只曲、尾声两种，无引子。引子是一种散板曲牌，钱南扬先生指出："南戏曲牌有引子，……凡角色登场，一般先唱引子。"如：《虞美人》、《新水令》、《花心动》、《金鸡叫》、《三登乐》等。莆仙戏凡角色登场，一般也是先唱引子，而且还有一个曲牌就名为《引》，它专作角色上场的首曲，而且在引子曲牌中的《新水令》、《花心动》等也是散板。过曲，钱南扬先生指出："南戏格律的重心在过曲"。莆仙戏过曲的格律还完整的保留了戏文与传奇的格律，特别是套曲形式。据《南词叙录》中记载："曲套须用声调相邻的曲牌组成。"莆仙戏曲牌联缀的方式是将同一调门和宫调相近，便于衔接的若干曲牌组成，上下曲相连接时称为"过"。至今还有许多套曲与宋元南戏还是相同的，如：《永乐大典》戏文三种的《宦门子弟错立身》剧中第十三出套曲：《泣颜回》、《同前换头》、《扑灯蛾》、《同前》、《尾声》。莆仙戏《百花亭》剧中套曲：《泣颜回》、《扑灯蛾》、《同前》、《尾声》。又如：《小孙屠》剧中的套曲：《破阵子》、《渔家傲》、《剔银灯》。莆仙戏《拜月记》剧中套曲：《破阵

子》、《渔家傲》、《剔银灯》。《尾声》是用于一出戏的结束处。如：《张协状元》第十四出：《薄媚令》、《红衫儿》、《同前换头》、《同前换头》、《同前换头》、《赚》、《同前》、《金莲子》、《同前换头》、《醉太平》、《尾声》。莆仙戏《杀狗记》首出：《引》、《降黄龙》、《森》、《尾声》。莆仙戏《尾声》是散板曲牌，可用其它散板曲牌代替，如常用《余文》、《降都春》代替尾声。如高则诚的《琵琶记》第二十一出：《一枝花》、《金钱花》、《懒画眉》……《节节高》、《余文》。有时也可以用《尾白》代替尾声的。正如钱南扬先生指出："一般都今严于古，独尾声则不然。"

2.曲文结构和曲情运用上也有很多与宋元南戏相同之处，现例举莆仙戏的《王十朋》、《咬脐打猎》与南戏明刊原本的《荆钗记》、《秋夜月》的曲文结构、曲情运用作为比较：

莆仙戏《王十朋》（即"荆钗记"）

《双劝酒》（权唱）
儒冠耽误，空行心焦路，
一心那为玉莲许什么只亲，
那肯嫁乞丐，恰青像月光
照林铺（重句）。
《一封书》（元唱）
男百拜，妈妈萱亲听原因，（夹白）
念十朋勇中举，佥判
饶州佐郡主，（夹白）
再赘木奇丞相女，
急搭前妻休离。（夹白）

南戏明刊原本《荆钗记》

《双劝酒》（净，孙汝权上唱）
儒冠误身，一言难尽，
为玉莲贱人常怀方寸，
若得她配合秦晋，那其间
燕尔新婚，
《一封书》（元唱）
男百拜拜覆妈妈萱亲万福，（夹白）
孩儿也挂缘，佥判
饶州为郡牧（夹白）
我赘在万俟丞相府，
可使前妻别嫁夫，
寄休书免嗟吁我到饶州来取汝。

莆仙戏《咬脐打猎》（即《白兔记》）

《赚》（咬脐唱）

南戏明刊原本《秋夜月》（即"白兔记"）

《赚》（咬脐唱）

举目相看非是人间奴婢颜，	举目相观，此妇人不是人间奴婢颜，
因何事冒雪冲风吸水寒，	雪风飘寒，为甚冒雪冲寒吸井泉，
看伊身湿衣单蓬头跣足，	湿衣单，跣足蓬头真可怜，
可怜屈只其间真令人疑惑，还嗟叹，	这其间令人疑惑还惊叹，
妇人，你是有乜冤枉，	妇人，你是谁家妇那家眷，有甚么冤枉，
从头共我说出的通！	且在数亭上来说试说其冤！
《风入松》（李三娘唱）	《风入松》（李三娘唱）
恭承明问说原因，	恭承明问自羞惭，
说起冤大如天，	这苦情启齿难言，
……	……
这一场冤枉苦兄有天知！	这一场冤枉诉来难！
……	……
（咬脐唱）	（咬脐唱）
见伊说出（见伊说出）	听伊说罢（听伊说罢）
惹我痛泪伤情，	痛伤怀，
这正是不知愁处苦！	这正是欢处不知愁处苦！
见伊两眼泪淋淋，	不由人珠泪盈盈，
惹得我心中突然不忍。	丈夫儿子今何在。

此外，如莆仙戏中的《岸贾打》与古本丛刊中的《赵氏孤儿》、明徐元的《人义记》对照，从《家门大略》——《孤儿出宫》中就有《秋夜月》、《赏宫花》、《步步娇》、《滴溜子》、《出队子》、《忒忒令》、《赚》、《红绣鞋》、《哭相思》等十多首曲牌，或曲牌名同而词稍异，或词同而曲牌名不同。再如南戏《张协状元》剧中第十三出《尾声》："只此一言是的实，婆婆劝你休走智，我异日风云际会时。"莆仙戏《杀狗记》出首，《尾声》："楚王许时方登宝位，百姓乐业自惭愧，万古流传名不毁。"我们查阅了许多宋元南戏和莆仙戏的《尾声》曲文结构相同，其正体均应为三句，每句七字。另外，莆仙戏曲牌《驻云

飞》、《四朝元》、《梨花儿》曲文中有衬字“嗏”，宋元南戏的《驻云飞》、《四朝元》、《梨花儿》在曲文中同样也有衬字“嗏”字。
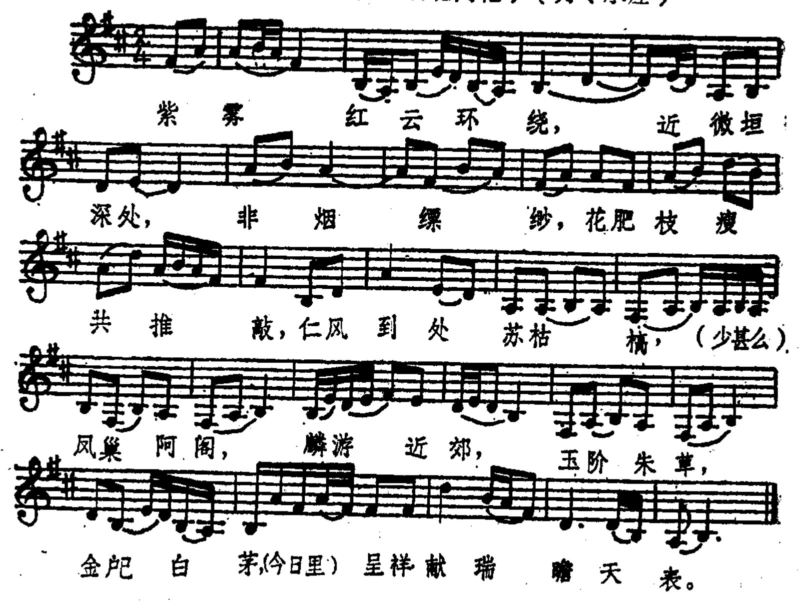
（三）唱腔旋法上的比较：

根据现有曲牌资料，我们还将莆仙戏的部分曲谱，与《九宫大成南北词宫谱》以及其它曲谱作了初步对照，发现曲牌名相同的莆仙戏曲谱与《九宫大成南北词宫谱》之间，存在着如下四种情况：1．曲牌名相同，唱词结构相近，唱腔格调有着较为紧密联系。如：《皂罗袍》、《福清歌》、《黄龙滚》等。2．曲牌名相同，唱词句式结构相近，唱腔曲调有着较大差别。如：《祝英台》、《赏宫花》、《亭前柳》等。3．曲牌名相同，唱词句式不同，唱腔旋律、节奏有较大差异。如：《忆多娇》、《望歌儿》、《引军旗》等。4．曲牌名稍有差异，但唱词结构基本相同，应是同曲异名，或流传中讹误。如：《九宫大成南词宫谱》中的《豹子令》、《江头送别》与莆仙戏的《包子令》、《江头别》等。

其中，在第一种情况中，存在着许多很能说明莆仙戏与南戏紧密联系的例证。现以《皂罗袍》、《福清歌》为例，作些分析。

《皂罗袍》曲谱在《九宫大成南词宫谱》卷二第五、六页录有两阕，另有《古皂罗袍》曲谱三阕，扬荫浏《中国古代音乐史稿》油印本第698至699页录一阕。现将三首曲谱抄录如下：

〔例一〕**皂罗袍** （一名乌衣令，一名花间袍）（月令承应）



〔例二〕又一体　（彩毫记）

暗想　朱门　娇　女，　岂无
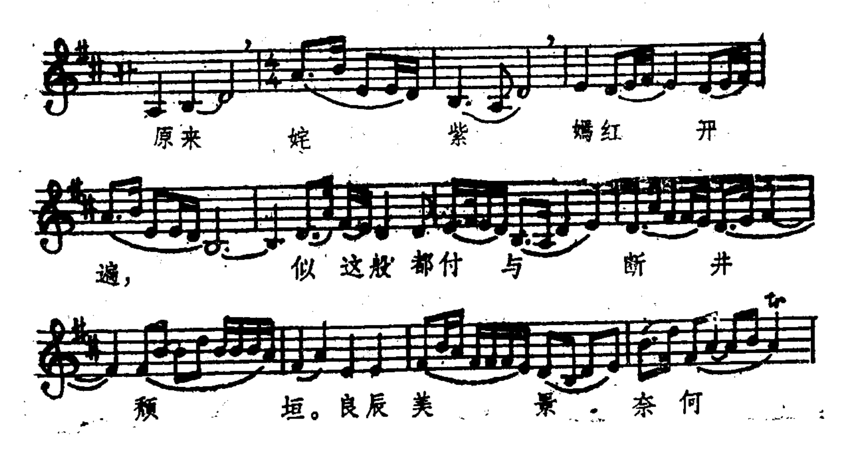
豪俊　肯配　寒　儒，漫自　无言
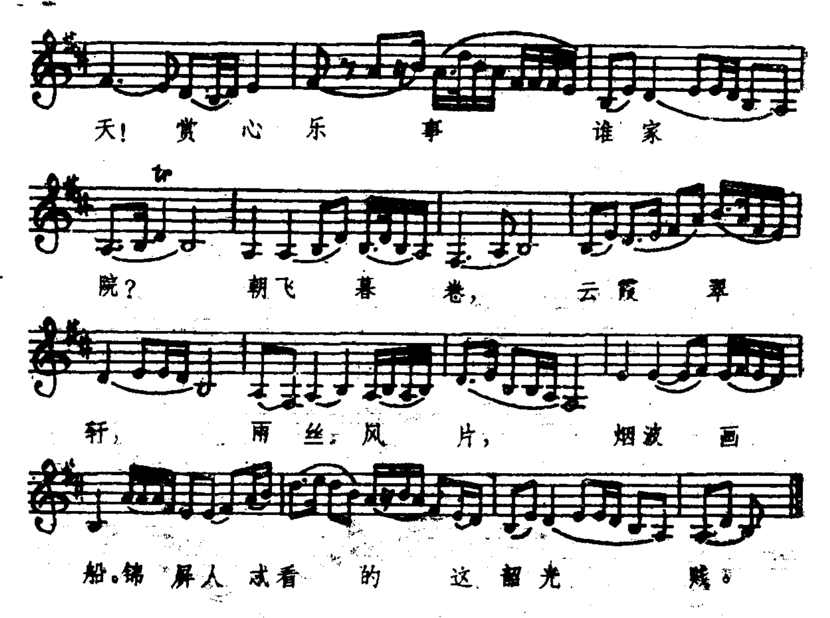
意踌　躇，无情　却　被　多情　误，

蓝桥　何　处，　路儿　又　疏，　阳台　何

处，　梦儿　又　无，朝云　暮　雨　难　凭　据。

〔例三〕皂罗袍　（明汤显祖《牡丹亭》词　《天韵社曲谱》曲）
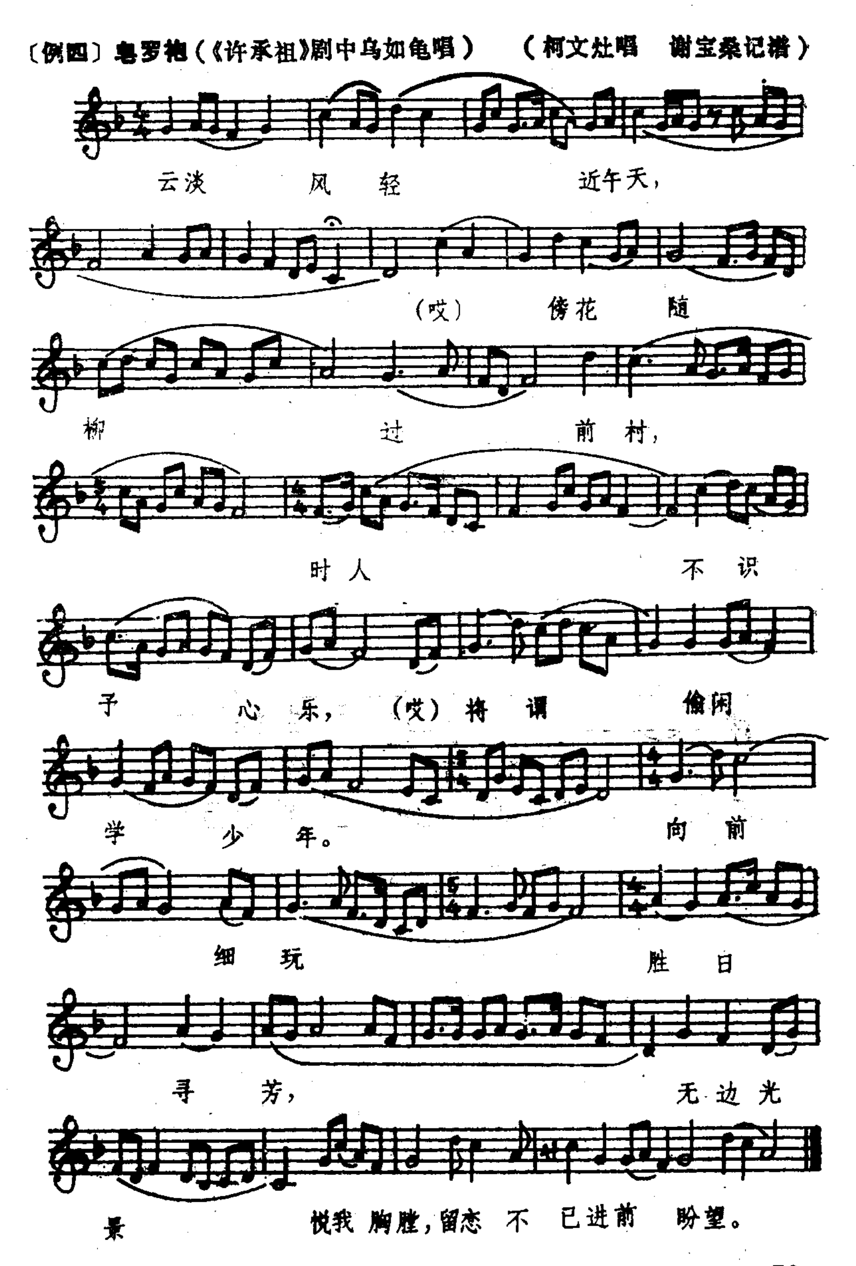




上引三例有如下共同特点：①唱词句式，全阕为两截，上半阕由四句组成，基本句式：头句七字，二句九字，三句、四句各七字；下半阕由五句组成，基本句式：前四句各四字，最后一句七字或十字。②调式，三阕均为五声羽调式，各乐句落音分别为la（do），mi（mi、sol），mi，la；la（mi），la，la（mi），la，la；③除句与句之间换接处有较大的音区变化造成跳进之外，句中旋律进行以级进为特点。④节奏较为规整平稳。

莆仙戏《皂罗袍》曲谱分别见于《拜月记》、《杀狗记》、《吕蒙正》、《仙姑问病》、《百花亭》、《苏秦佩剑》、《吊孝》、《许承祖》、《陈三五娘》等剧目，现有曲谱十七阕，其中大部分具有与上所引三例相同的特点。如《许承祖》剧中，乌如龟唱的《宽皂罗袍》：
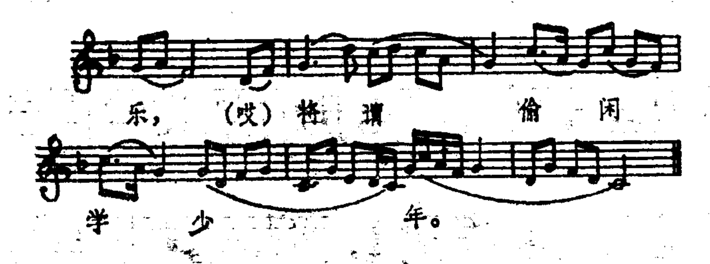
〔例四〕皂罗袍（《许承祖》剧中乌如龟唱） （柯文灶唱 谢宝燊记谱）



这支曲谱是《宽皂罗袍》的正体，全阕也是分两截，上半阕由七字四句组成，下半阕由连续四个四字句和一个八字句（亦可分成两个四字组合构成）。下半阕莆仙戏称《落袍》，可以独立使用。调式为七声羽调式，音列la、si、do、re、mi、(fa)、sol、la，比《九宫大成南词宫谱》增加了(fa、si)音，各乐句落音为 la，do，do，la；do，la，la，re，mi；以羽调式半终止结束。旋律进行亦与《九宫大成》谱有许多类似之处，除乐句转换处外，基本以平稳级进为特点。节奏形式与天韵社曲谱相近。

再如《吕蒙正》、《苏秦刺股》等剧中的《皂罗袍》与上曲基本相近。只是在唱腔旋律进行上，各按唱词内容、语势有所变化。但也有几种变体：①如果只用上半阕，其第四句渐往徵调式转换，最后结束于徵音，以徵调式收尾。如上例《皂罗袍》只用上半阕时就从第二十一小节开始变化：
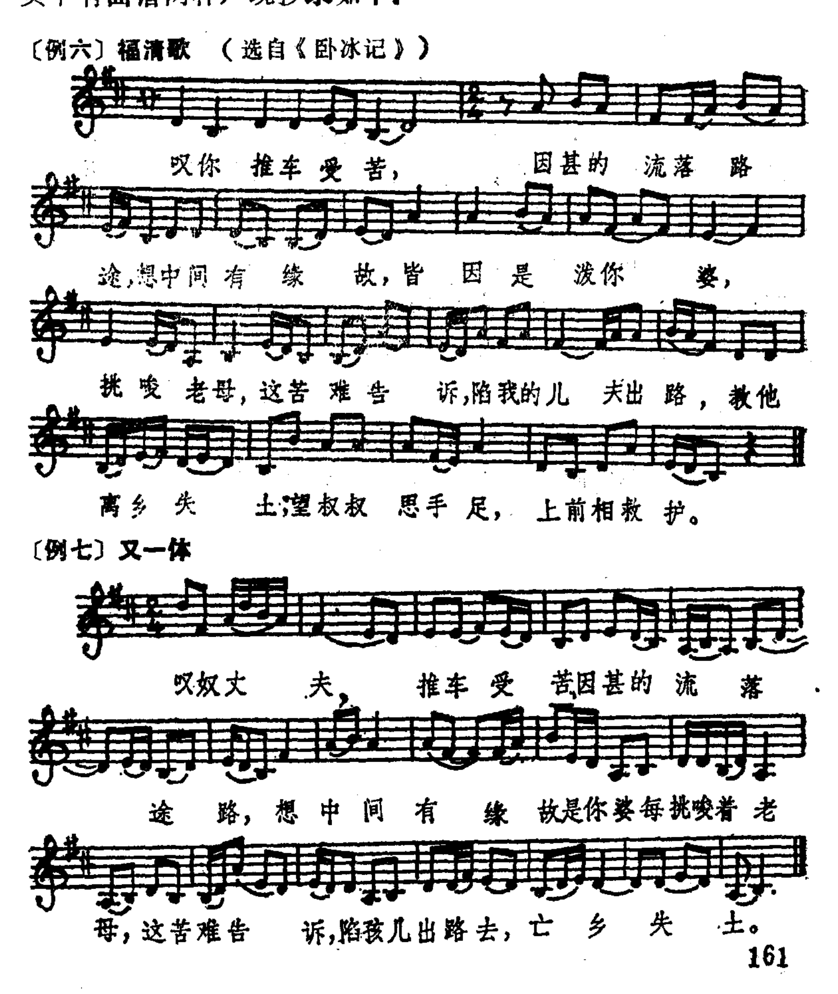
〔例五〕



如《杀狗记》小旦所唱《皂罗袍》就属于此例。②紧的《皂罗袍》虽然其唱词结构相似，但旋律节奏均不同，紧的《落袍》（即下半阕）也均不同。

《福清歌》的记载，最早与《福州歌》同时见于南戏《张协状元》剧本，这是福建民歌在宋代已经成为南戏音乐曲牌的例证。其唱词，《福州歌》："伊夺担去，我底行货，都是川里买来底。我妻我儿，家里望消息。（合）雪儿又飞，今夜两人在那
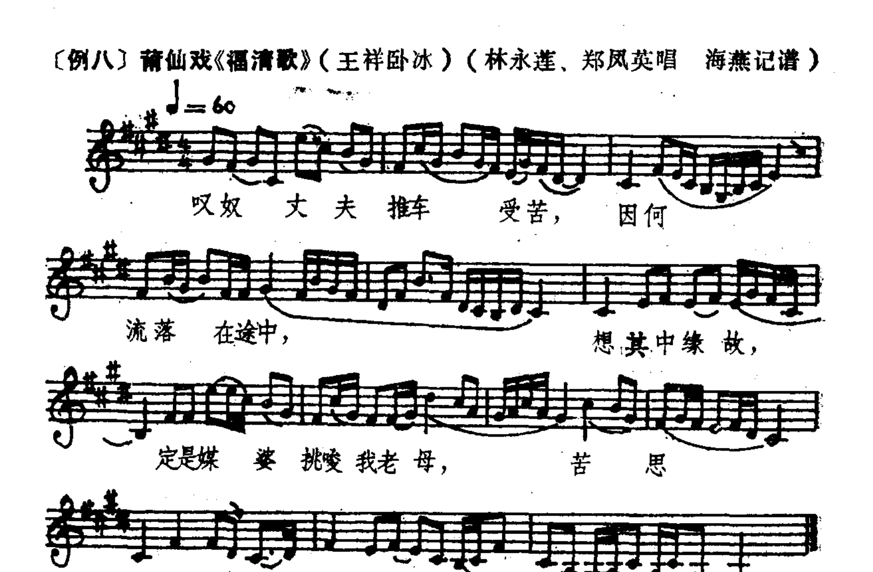
里睡，（末）他来打你，你不肯和顺，好言告它去。使枪使棒，一心逞雄威。(合)担儿把去，今夜两人在那里睡！”《福清歌》：“自离故乡，寻思断肠，两个月得共鸾凰。许多时守空房，到如今依旧恁，似我不嫁郎。燕衔泥，寻旧垒，骨自成双。”另，《宋元戏文辑佚》中的南戏《王祥卧冰》剧中亦有《福清歌》，其唱词句式与上基本相同，并在《九宫大成南词宫谱》卷三第59、60页中有曲谱两种，现抄录如下：



以上两例唱词内容相同，唱词句式基本相似，主要不同有两处：前例开头以六字句代替后例开头的两个四字短句，后例结尾以“陷孩儿出路去亡乡失土”，代替前例“陷我的儿夫出路，教他离乡失土，望叔叔思手足，上前相救护。”在《九宫大成南词宫谱》卷三第61页有附记：“福清歌，一曲两式，南词定律，收多句者蒋谱，沈谱收少句者，未敢遽定是否，故并存之，然以杀狗记曲、句法校对，少句者近是。”同前引《张协状元》剧中《福清歌》唱词相对照，亦以后例较符。其唱词结构为四、四、七、六、五、（九）、五、十（三、三、四）句式，唱腔旋律在低音sol至高音do之间活动，调式为五声羽调式，旋律进行以平稳节奏中的跳进与级进相结合为特点，跳进又以小六度和纯五度为典型。

莆仙戏《王祥》剧中亦有《福清歌》，其唱词结构与上引曲谱后例基本相同，为四、四、七、五、九、四（四、四）句式；曲调旋律音区在低音mi至高音do、之间活动；音调进行亦多有相通之处。如《九宫大成谱》第1至7小节、第7至11小节与莆仙戏谱的第1至5小节、6至7小节之间，都表现出较为明显的相似和联系；全曲调式音阶虽比前复杂，为七声羽调式，并结束于角音（可解释为转调至以角为羽，亦可解释为以属音结束）。现例举莆仙戏《福清歌》于下：

〔例八〕莆仙戏《福清歌》（王祥卧冰）（林永莲、郑凤英唱　海燕记谱）



以上两例中，对《皂罗袍》在我们还没有材料来说明它是莆仙戏原有的曲牌之前，可以暂作是莆仙戏吸收南戏音乐曲牌的例证。在吸收后的运用过程中，有的保留原曲牌面貌，有的取其部分略作变化，有的却作了较大的变化。而《福清歌》却原本是福建民间音乐，是由福清民歌发展变化而来的戏曲唱腔曲牌。福清县与莆田县在地理上紧相毗邻，福清县的江兜与莆田县的江口仅一水之隔、鸡犬相闻，何况福清的新厝乡是属于莆仙语系，而且也喜欢看莆仙戏，该乡的业余剧团尚能演莆仙戏。因此莆仙戏从邻县福清的民间音乐吸收养分是极自然的现象。
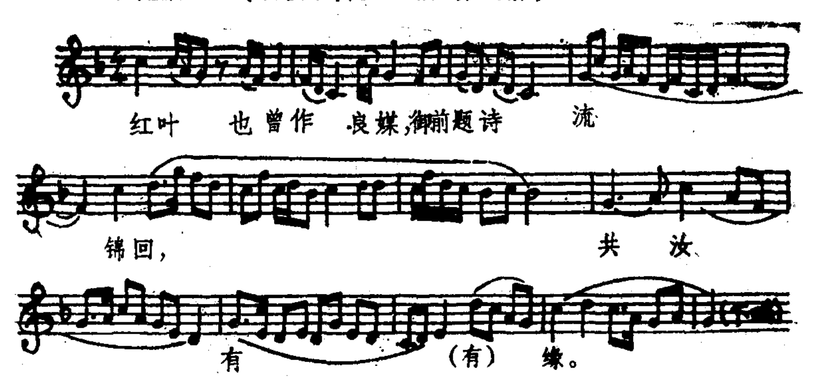
《福清歌》既为莆仙戏的戏曲唱腔曲牌，并在宋代《张协状元》剧中运用，至今二者在唱词句式、唱腔旋律、调式等方面都保持着基本相近的状况，这可以说明以下问题：莆仙戏在宋代就已经形成了相当完整的戏曲艺术形式，成为南戏的一个支流。并且有着相当重要的影响，而其部分音乐曲牌被南戏的其他支流所

吸收。

（四）犯调

在《南词叙录》中称："徽宗朝，周、柳诸子，以此贯彼，号曰'侧犯、二犯、三犯、四犯'转辗波荡……"。南戏音乐里的"犯调"是包含"借宫"和"集曲"两种意义，它是我国曲牌音乐传统的作曲发展的重要手法。"借宫"是转调或转调式；"集曲"是把几首不同曲牌的乐句（或乐段）联接综合，形成一支新的曲牌。宋元南戏的《张协状元》剧中第五出有："犯樱桃花"；《小孙屠》第十二出有"四犯腊梅花"。又如《琵琶记》称庆一出，有《锦堂月》一曲，就是由《昼锦堂》与《月上海棠》二曲合成的一支集曲。《白兔记》第六出，有《驻马摘金桃》一曲，就是由《驻马听》、《金蕉叶》、《小桃红》三支曲子集合而成的。莆仙戏曲牌中犯调极多，不胜枚举。如：《犯金钱花》、《二犯锦庭芳》、《三犯泣颜回》、《四犯蛮牌令》等；又如：《银灯别》（由《剔银灯》与《江头送别》集合而成）、《甘州序》（由《八声甘州》与《梁州序》的下阕《落序》集合而成的）、《桂花香》（由《桂枝香》与《罗香带》集合而成）、《五品令》（由《蛮牌令》、《泣颜回》、《解三酲》、《宽蛮牌令》、《紧蛮牌令续段》集合而成）。莆仙戏的集曲手法正如宋元南戏一样比较明了，就是把几支不同的曲牌，各摘取若干片断（一句、数句、一段、数段，以至全曲均可），重新加以组织，而成为一支新的曲牌。"犯"有二种情况。①以一曲为主，吸收别的曲牌部分乐句，如：《二犯锦庭芳》是由《普天乐》的第一句，《宽锦庭芳》的第二句、三句，第三句下半句是《锦缠道》，第四句是《落芳》，五句、六句为《紧锦庭芳》，集合而成。②曲牌的旋律有变化甚至转调或暂时离调，如：《胭脂铺》剧中的《犯泣颜回》：

〔例九〕犯泣颜回 （雷澄清传授 谢宝燊记谱）



这支曲的第一个乐句是用《紧泣颜回》的第一句，第二句（从第二小节的第4拍起至第七小节止）是新的材料，而且有暂时离调感觉，从第八小节起是正体的《泣颜回》第三句。

（五）南北合套

朱元璋提倡南戏也主张《琵琶记》运用北调来唱，《南词叙录》：“‘惜哉，以宫锦而制鞵也！’由是日令优人进演。寻患其不可入弦索，命教坊奉銮史忠计之。色长刘杲者，遂撰腔以献南曲北调，可于筝琶被之；然终柔缓散戾，不若北之铿锵入耳也。”在现存的南戏《小孙屠》里，就运用了南北合套的形式。如第十四出：北曲《端正好》——南曲《锦缠道》——北曲《脱布衫》——南曲《刷子刷》——《锁南枝》——《同前换头》。莆仙戏音乐在南北合套的融汇方面则不象南戏音乐在合套中那么严格与单纯（即整套地搬用北曲，或南、北曲相间，共同连成一套）。因为在剧本中曲牌名的写法大部分很省略，如《驻云飞》只写“云飞”，因此较难看出南北合套的全貌，但通过细致的查阅还可寻找出南北合套的痕迹：

1. 在传统曲牌中本来就写明南、北的，如：《南调驻云飞》（春江）、《北云飞》、《北天乐》（即《北普天乐》）、《北

新水令》、《北寄生草》、《北耍孩儿》等。

2.现存的莆仙戏曲牌与现存的北曲资料对照：我们与《九宫大成南北词宫谱》对照，其中在南词宫谱666首单曲谱中，莆仙戏与之相同的有173首；北词宫谱集曲牌名共567首，莆仙戏与之相同的有 104 首。同时我们还将莆仙戏1060首曲牌名与扬荫浏《中国古代音乐史稿》下卷中《元南戏现存乐谱一览表》中的单见另曲(全出者除外)作了对照，所列曲牌名不包括重复的共 499 首，莆仙戏与之相同的有 146 首。与同书《元杂剧现存乐谱一览表》中单见另曲（全出者除外）比较，所列曲牌名共 148 首，莆仙戏与之相同的有35首。在这些对比中，我们可以发现莆仙戏曲牌有南曲，也有北曲，但南曲大大地超过北曲，与宋元南戏所共同的是：以南曲为主，也有吸收北曲，成为南北合套。

3.南北合套的混合曲：莆仙戏经过漫长的"南北合套"过程，由于长期的运用，不断地交融与地方化，所以就产生了南北合套的混合曲牌。如"《南北驻云飞》、《南北新水令》、《南北包子令》等，这是比较独特的。

综上所述，莆仙戏曲牌中有北曲，但使用时没有拘泥于南、北曲互不凌犯的形式，而是北曲可以随意使用，这不是南北合套是什么呢？

（六）演唱形式

南戏音乐的演唱特点是各行角色皆能歌唱，它与北杂剧中只限于一人主唱的特点是很不相同的。这就较为充分地发挥了音乐的长处，它在南戏中不仅作为刻画主要人物(如生、旦)的艺术手段，也作为刻画其他人物(净、丑、末等)性格的手段而出现，这从现存的宋元南戏剧本中可以看到。莆仙戏也同样具有"各行脚色皆能歌唱"的特点，而且曲牌情趣的区分又非常严格，生、旦、靓妆、末、丑、贴、老等各行当都有各自的曲牌，有的甚至不能互相凌犯，如正面人物（生、旦）的曲牌情趣是较为典雅、庄重

的，就不能唱反面人物（如丑角）的曲牌，象《倒拖船》、《嘛词歌》、《光光乍》、《秋夜月》、《贺新郎》之类诙谐、俏皮的曲调。

演唱形式的多样化，是南戏音乐的又一特点。它与北杂剧只为一人独唱的特点不同，南戏中有独唱，有对唱，有二、三人同唱，也有在场角色全体齐唱，甚至也还有幕后齐唱。这种种演唱形式的穿插变化，构成了南戏音乐的一种戏剧性手法。在莆仙戏八千多剧本中都保持了这种演唱形式，而且在现有莆仙戏许多演出中仍然继承这种演唱形式。

二、伴奏形式

传统的莆仙戏乐队只有司锣、司鼓、司吹三人（1920年后有些戏班逐步吸收当地“十番”乐器，成为现在的乐队，但有些戏班至解放前夕尚保持了“锣、鼓、吹”形式）。司鼓者掌大鼓、小鼓、板鼓，为全台总挥挥，唱、做、念、打的疾徐缓急、抑扬顿挫，都由他调节。王世贞《艺苑卮言》说：“北力在弦，南力在板。……”莆仙一带的俗语云：“鼓多打一下，子弟掉棚下。”由此可知他在剧中所处地位之重要。司锣者主掌沙锣，兼掌大钹。二钹、大锣、小锣由演员兼掌。司吹者奏“笛管”（古称筚篥），兼奏“梅花”（古称苏喙，即今中音唢呐）。

这种“锣、鼓、吹”的伴奏形式，从宋代一直延续下来，并与宋元其他戏曲形式有着共同之处。

在南宋莆田诗人刘克庄的诗作《观社行》第一首中，曾这样写道：“边头刁斗幸小休，棚上鼓笛娼同乐。”又在《生查子》中有这样的句子：“繁灯夺霁华，戏鼓侵明发。”其中“棚”即戏台，“棚上”即戏台上，莆仙一带民间至今在方言中，仍将戏剧演出场所称为“戏棚”。在以上句子中，所提到的乐器有鼓和

笛，莆仙戏过去伴奏乐器没有竹笛，而将“笛管”称之为“笛”，所以，由此亦可看出宋代的莆仙戏伴奏中，主要的乐器是鼓和笛管，而现在的所谓传统“锣、鼓、笛”伴奏形式，正是当时的继续和发展。

同时，这种伴奏组织又是宋元戏剧所常见的形式。据冯沅君《古剧说汇》古剧四考中《作场考》（宋元时演剧叫“做场”）载：“演剧时必有音乐伴奏，而锣与鼓、笛是重要的乐器。”在《太平乐府》卷九第一页杜善夫《庄家不识勾栏》中有以下句子：“又不是迎神赛社，不住的擂鼓筛锣。”永乐大典戏文三种《张协状元》第十五页，生唱：“适来听的一派乐声，不知谁家调弄。”《宦门子弟错立身》第五十九页：（末白）“我要招个擂鼓吹笛的。（生唱）我舞得、弹得、唱得、折莫大擂鼓吹笛。”这些记载或则与刘克庄诗中所说相同，仅有“擂鼓吹笛”（《宦门子弟错立身》）；或则与莆仙戏传统伴奏形式一样，以“锣、鼓、笛”为重要乐器（冯沅君《做场考》）。这就从另一个方面对莆仙戏音乐的源流作了脚注：《宦门子弟错立身》的记载说明了宋代南戏的某种伴奏形式，刘克庄《观社行》的诗句是宋代莆仙戏曲乐队的描写，正与宋代南戏的伴奏形式相同，而现在莆仙戏的传统伴奏形式又是当时乐队的继续和发展。因此，这种伴奏形式上的相同，可以作为莆仙戏是宋元南戏支流的又一佐证。

宋代的福建戏曲和戏曲音乐

我国戏曲是歌、舞、剧三者有机结合的艺术形式。史家认为，它正式形成于宋代。北宋时，有北杂剧；南宋时，有温州杂剧(南戏)。

然而和其他任何一种艺术形式一样，宋代戏曲的形成也是源远流长的。全国如此，福建也不例外。据古籍记载，福建在唐、五代时期，百戏活动即已相当频繁。唐懿宗咸通年间(公元860—873年)福州玄妙寺宗一禅师"南游莆田，县排百戏迎接。"(见宋·沙门道原纂《景德传灯录》)五代，梁开平二年(公元908年)"闽王奏立鼓山涌泉禅寺，具百戏、香花，诣雪峰请师住持。"(见清·黄任《鼓山志》)其余歌舞、器乐亦很盛行。唐肃宗(公元756—761年)时，福州观察使一次就"馈赠"乐伎数十人给权相元载之子伯和。(见宋·王灼《碧鸡漫志》)唐昭宗天复(公元901—904)初年，福州城南"人烟绣错，舟楫云排，两岸酒市歌楼、箫管从榕荫柳叶中出。"(见清·林枫《榕城考古录》)五代，闽王王延钧(王审知次子)每年三月三日上巳日，同皇后陈金凤到福州东门桑溪春游，归途，乐队演奏，"清音入云，观者塞途不能前。"陈还擅长歌舞，精通音律，端午节作《乐游曲》，命宫女歌唱，在福州西湖表演歌舞，观者如堵，盛况空前。(见《十国春秋》中《陈金凤外传》)五代时，还出现了象建阳王感化那样深谙音律和善于表演的伶官。(见近人陈衍重修《福建通志·福建伶官传》)。

前代多种艺术的发展，为宋时福建戏曲的形成提供了艺术形式方面的准备。宋代福建社会的相对安定，经济的繁荣，又奠定了戏曲艺术发展的客观基础。此外，中原文化和杂剧、南戏的传入，对这时期的福建戏曲也有所促进。那么在上述诸因素的作用下，宋时福建戏曲和戏曲音乐的发展情况究竟如何？下面拟分三个部分略加论述。

一、从禁戏谕文看闽南戏曲

目前所见的宋代福建禁戏谕文有三：朱熹守漳《谕俗文》，真德秀《再守泉州劝农文》，陈淳《与傅寺丞论淫戏书》。现将有关文字摘录如下：

1.朱熹（公元1130—1200年）曾于绍熙元年至三年（公元1190—1192）知漳州州事。他在《谕俗文》中云："一.约束城市乡村，不得以禳灾祈福为名，敛掠财物，装弄傀儡。"（清。沈定均主修《漳州府志》卷三十八"民风录"宋郡守朱子谕俗文）清代《海澄县志》卷十五"风土"还载："朱子守漳，晓谕：居丧持服教日，准诸律文诸丧制未终释服从吉者，若忘哀作乐徒三年，杂戏徒一年，即迁乐而听及参与吉席杖一百。"

2.真德秀（公元1178—1235年，初字实夫，后改景元，又更名希元，福建浦城人）曾两守泉州，在他第二次任泉州太守时，曾发《再守泉州劝农文》，云："莫喜饮酒，饮多失事；莫喜赌博，如赌坏人；莫习魔教，莫信邪师，莫贪浪游，莫看百戏……。"（宋·真德秀《西山文钞》卷七）

3.陈淳《与傅寺丞论淫戏书》："某窃以此邦陋俗，当秋收之后，优人互凑诸乡保作淫戏，号'乞冬'。群不逞少年。遂结集浮浪无赖数十辈，共相唱率，号曰'戏头'。逐家裒敛钱物，豢优人作戏，或弄傀儡，筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者；至市廛近地，四门之外，亦争为之，不顾忌。今秋自七八月以来，乡下诸村，正当其时。此风在在滋炽，其名若曰'戏乐'。"（清·沈定均主修《漳州府志》卷三十八"民风"，引宋陈淳《与傅寺丞论淫戏书》）

以上文字虽非正面阐述宋代闽南戏曲活动情况，但从中亦可窥其大略：

(1)宋时，戏曲活动已经遍及泉州、漳州所属的闽南各地，并且逐渐从农村向城市发展。在农村，则“互凑诸乡保”；在城市则“筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者，”已有供戏曲演出用的剧场——戏棚。

(2)活动时间多在农闲，秋收之后的“七八月以来”更是“正当其时”。平时，也有以戏曲、傀儡“禳灾祈福”的。因演戏之风“在在滋炽”，并且多有演出反映爱情内容的剧目(陈淳称之为“淫戏”)，故当政者朱熹等人从道学观点出发，屡屡禁谕。

(3)表演形式既有“优人作戏”的人戏，又有“弄傀儡”。还有包括杂技、歌舞等多种门类的“百戏”。
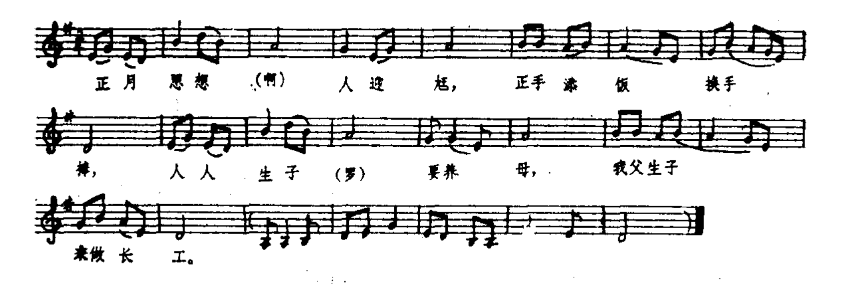
(4)参加演出的成员中，有以此为谋生手段，“逐家裒敛钱物”的专业“优人”。也有临时“互凑”的业余爱好者。

(5)演出规模已不仅是两三人扮演的小戏，而且还有结集“数十辈”(即“数十人”)“共相唱率”，由大戏班表演的情节内容较为复杂的大戏。
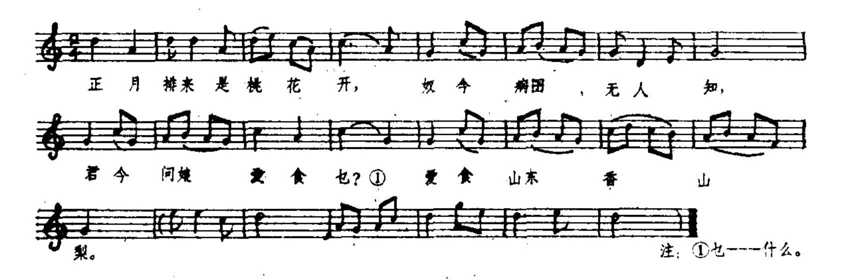
路工同志1962年来闽调查后，曾在《光明日报》发表《唐宋遗音——竹马戏》。文中指出：“据老艺人说：‘乞冬’就是‘跑四喜’”。“跑四喜”又称“跑四美”，是竹马戏中的一个主要剧目。过去竹马戏演出时，每次开头的第一个戏就是“跑四美”，由四个旦角以竹竿子代骑马在台上跑马。竹马戏亦因此而得名。路工同志还从竹马戏的剧本内容、化装、表演等方面分析认，为“竹马戏是在唐代农民所创造的参军戏基础上发展而成的，宋代漳州一带的农村里在秋收后普遍演出。”如果此论能够成立的话，则从竹马戏音乐亦可略窥宋时漳州一带戏曲音乐的情况。从1960年5月，福建省龙溪地区戏曲工作者协会、龙溪地区艺术剧院编《福建省龙溪地区地方戏曲研究资料汇编》第一辑看，竹马戏音乐以民歌小调为主，根据内容情节的需要而进行变化。也有吸收南曲中的叠拍曲牌。节奏较为单纯，多一字一拍，字多腔少，旋律与

语言音调紧相吻合，音乐具有淳厚朴素的特点，如《唐二别妻》中的《长工歌》、《病团歌》。

〔例二〕长工歌



〔例三〕病团歌



这两首歌在闽南作为民歌传唱时，曲调更为流畅优美，更富有歌唱性，但在竹马戏中，却加上了与语言音调更相吻合的旋律变化，使音乐具有一定的叙述性，而与戏剧内容相适应。这种变化虽较细微，但由此也可看出，由民歌向戏曲唱腔发展过程中，为表现戏剧情节和人物内心感情的需要，在音乐上所引起的演变。

二、刘克庄诗作中的莆仙戏曲

刘克庄(公元1187—1269年)字潜夫,号后村,福建莆田人。一生著作甚丰。其《后村先生大全集》(一百九十六卷)有关戏曲演出情况的诗作,有《田舍即事十首》、《闻祥应庙优戏甚盛二首》、《即事三首》、《又三首》、《无题二首》、《神君歌十首》、《灯夕二首》、《观社行·用实之韵》、《再和》、《三和》,以及词作《生查子》、《念奴娇》等。在这些作品中,对当时他家乡莆田、仙游一带,戏曲活动的情况、演出场合、剧目内容、表演艺术、音乐等方面,均有较为真实生动的记述。

1.戏曲活动情况和演出场合

关于莆仙一带宋代戏曲活动的情况,在刘克庄的许多诗作中,都曾作过吟咏。如云:"空巷无人尽出嬉,烛光过似放灯时;""游女归来寻坠珥,邻翁看罢感牵丝;"(《闻祥应庙优戏甚盛二首》)"抽簪脱袴满城忙,大半人多在戏场;"(《即事三首》其一)"冠盖幢幢有许忙,直从虚市到毬场;"宝珠似得于佗冢。卉服疑来自越裳。鬓雪难勾小儿队,眼花休发少年狂;儿时游女归蚕织,勿学施朱与约黄。"(《即事又三首》其一)在这里,作为一个爱国者的刘克庄,虽然对北方沦陷、偏安江南,老幼争观戏曲、妇女艳装繁饰的情况,持批判态度,但同时,也反映了当时莆仙一带戏曲活动的频繁、兴盛。

在刘克庄诗作中反映的莆仙戏曲演出场合,除农闲、节日(如"灯夕")之外,还有社日、迎神赛会。

社日。古时春、秋两次祭祀土神的日子,称为社日。一般在立春、立秋后的第五个戊日。《岁时广记·二社日》云:"《统天历年历》曰:立春后五戊为春社,立秋后五戊为秋社。"《观社行,用实之韵》、《再和》、《三和》即是对这社日里戏曲活动的

吟咏。如：在《观社行，用实之韵》中，记下了诗人自己应邀携幼前往观看戏曲表演的情景："吾家世南折简呼，有目曷不见子都；牵衣况复幼吾幼，闭户大似愚公愚。解妆袨服出空巷，钿车绣毂来塞涂；展乌丝栏拥小玉，设锦步障盛绿珠。尔时病叟亦随喜，携添丁郎使了奴；非惟儿童竞嗤笑，更被傀儡旁揶揄。"并且感叹："×言香火×埒翟，渐觉风俗侔徽衢。一国若狂孰醉醒，宋玉溪必讥登徒。"

迎神赛会。当时，莆田一带尤重迎神，常有赛神风俗。因此，刘克庄在《观社行，和实之韵》中有"杀牛欲赛西邻祭，惹狗翻吠东门儒"之句，反映了当时迎神赛会中，人们一股劲儿地宰牛，东村西邻竞相祭神的陋习。

在他吟咏赛神活动的诗歌中，如《闻祥应庙优戏甚盛二首》还生动地记述了庙会期间的多种戏剧演出："巫祝懽(同"欢")言岁事详，从祠十里鼓箫忙；衣冠优孟名孙×，××××××。××阏氏成妒妇，幻教穆满作××，××××××××，×必区区笑郭郎。"(引文中的佚字以"×"标明)从这些不完全的诗句中亦可看出当时演出的节目，有的如当年优孟一样，能把孙叔敖扮得真假难辨，有的则把阏氏(即汉代美人王嫱)扮成了老太婆，还有由偃师操纵的木偶戏。诗中"×必区区笑郭郎"句中的"郭郎"，为古人对木偶的别称。

宋时，莆田一带的戏曲演出场所遍及城、乡。在城内有固定的"戏场"，如《即事三首》(其一)所咏："抽簪脱袴满城忙，大半人多在戏场。"在乡村则于广场搭棚演戏，如《无题二首》所咏："棚上偃师何处去，误他棚下几人愁。""棚空众散足凄凉。"这里所说的"棚"即戏台。至今在莆仙一带，仍称演戏场所为"棚"。

2.剧目内容

刘克庄诗作中咏及的当时莆仙戏曲的剧目内容有：

(1)历史故事。如：楚汉相争、霸王别姬，夜夺昆仑隘和东晋、西都故事等。

《田舍即事十首》(其九)咏道："儿女相携看市优，纵谈楚汉割鸿沟。"据《史记·高祖纪》载："项王乃与汉约,中分天下，割鸿沟以西者为汉,鸿沟而东者与楚。"诗中所述当为汉楚相争的故事。同上诗之后半又咏："山河不暇为渠惜，听到虞姬直是愁。"应为与上相关的楚霸王与虞姬相别的故事。

《灯夕二首》曰："何尝夜夺昆仑隘，真为君王奏凯声。"按：北宋，狄青(1008—1057)平侬智高之乱，元夕张灯设宴，大会诸将，突于夜半率精兵功破昆仑关，大获全胜。诗中所云，即以傀儡戏表演《夜夺昆仑隘》的故事。

《观社行·再和》诗曰："方演东晋谈西都。"按：东汉时，长安别称"西都"。此处所咏，当为泛指演出汉、晋两朝的故事。

(2)传奇故事

如：《昆仑奴献宝》。诗曰："效牵酷肖渥洼马，献宝远致昆仑奴。"(《观社行·再和》)据史籍记载，唐宋时，有马来种人为奴者，号"昆仑奴"。《唐宋传奇集》亦有《昆仑奴传》。诗中所咏当与此相关。

(3)神话、传说

如：《夸父逐日》。在《观社行·再和》中，诗道："荒唐夸父走弃杖，恍惚象罔行索珠。"按：夸父，为神话中的人物，他立志追赶太阳，赶到太阳入口处，感到焦渴，便喝干了黄、渭两河的水,仍感不足,终于渴死。他遗下的杖，却化成"邓林"。(见《山海经·海外北经》及《山海经·大荒北经》)诗中所及，即此故事。

(4)宗教迷信

在《观社行·三和》中，诗人写道："厥初捧揭土与木，继

以刀刈俄香涂；垂施绝类河求弃，照乘得韭龙献珠。”这些情景，使诗人联想起“邺令沉巫姬”的故事。于是继续写道：“尝云邺令沉巫姬，未必顾劭资髯奴。”按：战国时，邺地的三老、廷椽和女巫，假托“河伯娶妇”，强选少女，投入河中，以愚弄人民，榨取钱财。后，西门豹为邺令，（邺，在今河南临漳县西）决心为民除害。到河伯娶妇时，借所选女子不好，要女巫、三老去与河伯商量另行选送，把他们先后投入河中。从兹革此陋俗。（事见《史记·滑稽列传》）诗人的联想，也表达了他革废当时迷信之风的意愿。

3.表演艺术

（1）化妆。生动逼真，大有以假乱真，使人真假难分的趋势。如："狙公加之章甫饰，鸠盘谬以脂粉涂。”（观社行·再和》），“戏衫抛了，下棚来，谁笑郭郎长袖。”（《念奴娇》）“狙裹周公服，忧懞孙粟冠；”（《神君歌十首·其四》）按：“忧懞孙粟冠”当为“优孟衣冠”典，即优孟身着孙叔敖的衣冠，使人真假不辨。因此，“无论骇儿女，神也被渠瞒。”（神君歌十首·其四》）

（2）唱、念、做有机结合，具有较为强烈的艺术感染力。唱腔，动人心弦，能使观众产生深深的感情共鸣，所谓“听到虞姬真是愁”，能收到震荡众人心志的艺术效果：“哇淫奇响荡众志。”念白，演员口才便捷，流畅生动，能折服众人，出现“澜翻辨吻矜群愚”，“呵斥佞幸惊侏儒”的段落。做功，熟练灵巧，敏捷自如，有“恍惚象罔行索珠”，“效牵酷肖渥洼马”的惊人表演。诸多因素的综合，能象“湘累”、“鲁蜡”那样，达到使“众人醉”、“一国狂”的地步。于是演戏时，“人趋似堵墙”，观者甚众。

4.音乐

（1）唱腔来源和类别。从刘克庄诗作并结合其他有关资料看，

宋代莆田戏曲的唱腔大致有以下几类：

A．与本地民间歌曲和其他民间音乐有着紧密联系的“村乐”、“蛮讴”。

诗人在《神君歌十首》（其六）中写道：“村乐殊音节，蛮讴欠雅训；老儒无酌献，歌此送相迎。”由此看来，当时的赛神演出活动中，“村乐”、“蛮讴”是很重要的歌唱曲调，其音乐特点是：“殊音节”，意即这种乡村间流传的民间音乐，唱词音节比较特别，腔词之间的结合关系与众不同，旋律、节奏亦较特殊。b．“蛮讴欠雅训”，此处“蛮讴”即指在一般没有文化素养的老百姓中流传的歌谣。诗中所咏“欠雅训”，当为与一般的雅乐或文人士大夫的吟唱不同，其旋律较多激越的跳进，感情粗犷奔放，热烈率真。这些曲调在整个戏曲艺术中，与其他艺术因素巧妙配合，抒人物之所衷，发内心之隐微，跌宕起伏，委婉情深，故能以其“奇响”，荡人心志。这一部分应是当时莆仙戏曲唱腔的主要部分。

B．外来民歌

“闲陪小队出山椒，为有吴歌杂楚谣，纵道菊花如昨日，要看汤饼作三朝。……”这是宋代林光朝的诗作《闰月九日登越王台次韵经略敷文所寄诗》。林光朝（公元1114—1178年）字谦之，莆田人。孝宗隆庆元年（公元1163年）中进士。上引诗中所记系林光朝中进士之前，在其家乡莆田广业里宝洋村所闻的民间曲调，诗题中的“越王台”亦在莆田广业里宝洋村。作者以闲逸的心境陪同小儿信步山顶（“山椒”），耳边却传来吴歌、楚谣之声。可见当时莆仙一带已有江南等地的民间曲调流行。它也很可能已经成为宋代莆田戏曲唱腔的组成部分之一。其根据有二：

Ⅰ．是宋代莆仙一带、官宦之家盛行自置家乐之风。据载，蔡京之子蔡攸（？—1126）善制乐曲，扮演杂剧，在宫中常与徽宗“自为优戏”，（见宋·周密《齐东野语》）蔡氏一家均善歌好乐，置

有家伎家乐，终日宴乐不断。余如莆田方梅叔虽只是“岁得束修及青云贵人馈遗以自肥”的文士，亦能“买歌妓数十人，”“吹笙鼓琴歌舞，以娱宾客。”（见宋·王迈《臞轩集》卷十一《莆阳方梅叔墓志铭》）这些官宦文人的家妓多有从外地带入，所唱所奏亦有外来曲调。当主人遭变故后，家乐艺人必然流散民间，而将外来歌舞杂剧的唱腔曲调带入民间。同时，这些艺人及其后代、艺徒亦有可能参与莆仙戏曲的演出，而将这些唱腔曲调带到莆仙戏曲中去。

Ⅱ.是莆仙戏唱腔中，至今仍有《苏州歌》、《江南歌》、《湖北歌》等，苏州、江南旧属吴地，湖北古称“荆”，历来“荆楚”并提，因此，这些曲牌可与吴歌、楚谣印证。它们虽有可能为后世传入，但也可能为宋代传来，沿用至今。在未有确证否定之前，亦可姑作当时莆仙戏曲已经吸收“吴歌”“楚谣”的旁证。

C.宋人词调及其他唐宋音乐曲调。据福建省戏曲研究所编印的《莆仙戏历史调查报告》（上卷第三册）载，莆仙戏唱腔曲牌中，与唐宋词调同名的，有《沁园春》、《泣颜回》、《浣溪沙》、《集贤宾》《生查子》等五十八支；与唐宋大曲同名者，有《梁州序》、《降黄龙》、《薄媚滚》、《大圣乐》、《八声甘州》等二十八支；同于诸宫调的，有《胜葫芦》、《石榴花》、《出队子》等八支；同于南宋唱赚者，有《赚》、《缕缕金》、《越恁好》等五支。虽然这些曲牌名的相同，并不等于音乐的一致，其具体的音乐对比还有赖于宋代其他音乐的研究成果，但是它们至少可以从某一侧面反映出莆仙戏曲的唱腔曲牌，与宋代其他音乐形式的联系。

(2)伴奏形式

在刘克庄诗作中，对当时莆仙戏曲的伴奏形式有如下记述：“丛祠十里鼓箫忙”（《闻祥应庙优戏甚盛二首》）“棚上鼓笛姑

同乐”（《观社行·用实之韵》）“酒肉如山鼓笛噪”“独惭绝唱难追板”，（《观社行·三和》）“繁灯夺霁华，戏鼓侵明发”（《生查子·元夕戏陈敬叟》）。由此可见，宋代莆仙戏曲音乐伴奏的主要乐器是鼓和笛。但，昔时莆仙戏伴奏乐器不用竹笛，艺人们历来将“笛管”称之为“笛”，故当时的伴奏乐器应为鼓与笛管。而现在的所谓莆仙戏传统“锣、鼓、笛”伴奏形式，正是当时的继续和发展。

这种伴奏组织又是宋元戏曲常见的形式。据冯沅君《古剧说汇》载：“演剧时必有音乐伴奏，而锣与鼓、笛是重要的乐器。”《太平乐府》卷九中，杜善夫《庄家不识勾栏》曰：“又不是迎神赛社，不住地擂鼓筛锣。”永乐大典戏文三种的《张协状元》中，生唱：“适来听的一派乐声，不知谁家调弄。”《宦门子弟错立身》中：“（末白）我要招个擂鼓吹笛的。（生唱）我舞得、弹得、唱得，折莫大擂鼓吹笛。”以上记载均与刘克庄诗中所咏的莆仙戏曲伴奏形式相同或相似。因此，这就从另一方面进一步证明了刘克庄诗作中对于当时莆仙戏曲和戏曲音乐情况记述的真实性和准确性。

附注：笛管，其形制类似筚篥，由尚书木制成，管长约五寸，头大尾小（头直径约六分，尾直径约三分），形似小唢呐的倒置（但没有喇叭）、哨用笋竹制成。管上开八孔（正面七孔，后面一孔），发“宫、商、角、徵、羽”五音，遇“清角”、“变宫”则开“角”、“宫”音孔，用气息控制而得之。其音高而凄厉、哀怨，适于吹奏表现悲伤、怨诉情绪的曲调。又因容易吹奏滑音，故亦适于吹奏口语化的曲子。

三、宋代福建戏曲的对外影响

宋代福建戏曲的对外影响有两点可以提及。

1.宋代西湖老人《繁胜录》载：“清乐社：（有数社每不下百人）鞑靼舞、老番人、耍和尚。斗鼓社：大敦儿、瞎判官、神

仗儿、扑蝴蝶、耍师姨、池仙子、女杵歌、旱龙船。福建鲍老一社，有三百人；川鲍老亦有一百余人。”

据宋代福建浦城人杨亿(公元974—1020年)《傀儡诗》云："鲍老当筵笑郭郎，笑他舞袖太郎当，若教鲍老当筵舞，转觉郎当舞袖长。”可见鲍老和郭郎都是傀儡戏中的滑稽角色。《武林旧事》载：南宋宫廷正月五日“天基圣节排当乐次”(“乐次”类似今之节目单)，“再坐，第十三盏：方响独打，高宫《惜春》。傀儡舞《鲍老》。”此处乃由傀儡表演《鲍老舞》，西湖老人《繁胜录》记载的“福建鲍老一社，有三百人；”似为以人模似傀儡戏中的《鲍老舞》。就中值得注意的，一是“鲍老”冠以“福建”，当为具有福建地方色彩的《鲍老》舞队；一是其规模之大，竟“有三百人”，这说明福建傀儡戏当时在京都临安已有相当的影响和声势。参加者的“三百人”，可能是间或在临安演出的各傀儡戏班社、戏曲团体人员的集合；也可能是旅居临安的福建“同乡会”所组织的舞队，还可能二者兼而有之。既然在外地都有如此规模的演出，那么，傀儡戏在福建本地的普及情况也就可想而知。

2.宋元南戏《张协状元》、《王祥卧冰》中的《福州歌》、《福清歌》。

在宋元南戏《张协状元》、《王祥卧冰》剧本中，有《福州歌》《福清歌》两首与福建民间音乐有联系的曲牌。其中《福州歌》在音乐上暂无可考。《福清歌》却与莆仙戏曲牌《福清歌》，除名称相同外，在唱词结构、唱腔曲调等方面都有较为紧密的联系。

南戏《福清歌》的曲谱，据杨荫浏先生考证，在九宫大成南词宫谱》中保存。(见杨荫浏《中国古代音乐史稿》下册第684页)《九宫大成南词宫谱》卷三第61页附记：福清歌，一曲两式，南词定律，收多句者蒋谱，沈谱收少句者，未敢遽定是否，故并存之，然而《杀狗记》曲，句法较对，少句者近是。”在《张协

状元》剧中，《福清歌》的唱词结构为四、四、七、六、九、五、十(三、三、四)句式，唱腔旋律音区在低音sol到高音do之间，调式为五声羽调式，曲调进行以平稳节奏中的跳进与级进相结合为特点，跳进又以小六度和纯五度为典型。

莆仙戏《王祥》剧中的《福清歌》，唱词结构与《张协状元》中的相近。为四、四、七、五、九、四、八(四、四)句式；旋律音区在低音mi到高音do之间，音调亦多有相通之处。如：《九宫谱》第1至7小节，第7至11小节，与莆仙戏谱的第1至5小节，6至7小节之间，都有较为明显的相似和联系；调式音阶，莆仙戏谱中为七声羽调式，并接以简短的落于角音的尾奏，二者在调式色彩方面相同。

两者之间的紧密联系，说明它们之间的血缘关系。但《福清歌》原本就是福建民间音乐，是由福清民歌发展变化而来的戏曲唱腔曲牌，因此，从事物发展的一般规律看，南戏《张协状元》、《王祥卧冰》从莆仙戏音乐或福清民歌吸收这一曲调，是较为顺理成章的。

由此可见，宋代福建戏曲作为一种较为成熟的艺术形式，其音乐在发展过程中，不仅善于从外来曲调中吸收养分，以丰富自己，同时，亦已开始被其他兄弟剧种所吸收运用。

结　语

综上所述，宋代(主要是在南宋时期)，随着政治重心的南移，福建社会的相对安定，经济的繁荣，在前代艺术发展的基础上，接受北杂剧、南戏以及其他外来艺术形式的影响，戏曲艺术已在福建得以形成、发展。在泉州、漳州、莆仙一带普遍流行。演出形式有人戏、傀儡戏。活动时间多在农闲季节、秋收之后、节日、社日、迎神赛会。演出剧目包括历史故事、传奇故事、神话

传说和宗教内容。有着较为生动逼真的化妆、表演、和颇具感人力量的音乐唱腔。其唱腔曲牌包括本地民歌、外来曲调、宋人词调和其他唐宋音乐曲调。它不仅在本地有广泛的群众基础，而且已在京都临安等地有着重要的影响。

宋代闽人的音乐著述和音乐思想

我国宋代，由于北方民族的骚扰，中原常处于战乱之中，宋高宗南渡后，又长期偏安江左。因而政治、经济、文化重心南移。地处东南沿海的福建，社会相对安定，生产得以发展，经济较为繁荣，音乐文化日渐发达。歌舞、器乐，在八闽各地争相吐艳；戏曲艺术似雨后春笋竞发于漳、泉、莆、仙；与此同时，福建文人或旅闽文人参与音乐理论和乐律研究者为数甚多，出现了数量颇富的音乐著述。其中在音乐史上较有学术价值的，有陈旸《乐书》、蔡元定《律吕新书》和《燕乐原辨》。对制订当时宫廷雅乐、考订乐律有一定影响的，有阮逸《皇佑新乐图》，刘诜《大晟府典乐》，以及蔡京、蔡攸所推崇的魏汉津律。以朱熹为代表的福建理学派的音乐观，在当时和后代都留下了较为深刻的影响。现对当时闽人的音乐著述和音乐思想分四个部分略加评述。

一、陈旸《乐书》

陈旸，字晋之，福建闽清人。生于北宋，具体年月记载不详。据其崇宁二年（公元1103年）《进乐书表》云："闭孙敬之户余四十年，广姬公之书成二百卷"，于此前推四十年，当生于北宋嘉祐末年（公元1063年？）。其经历："中绍圣（公元1094—1097）制科，授顺昌军节度推官。徽宗初，进《迓衡集》以劝导绍述，得太学博士、秘书省正字。……所著《乐书》……既上，迁太常丞，进驾部员外郎，为讲议司参详礼乐官。"（元·

脱脱《宋史》卷四三二）另据《宋史·列传第一百九十一》载：“进鸿胪太常少卿、礼部侍郎，以显谟阁待制提举醴泉观，尝坐事夺，已而复之。卒，年六十八。”其卒年应为南宋高宗建炎四年（公元1130年？）。其兄祥道，字用之，有志于礼乐，著《礼书》一百五十卷。并嘱其弟勉成《乐书》。

陈旸《乐书》成书于建中元年（公元1101年），是一部综合性的音乐论著。全书共二百卷，引据浩博，论述广泛。自第一卷至九十五卷，摘录《周礼》、《仪礼》、《礼记》、《诗经》、《书经》、《春秋》、《周易》、《孝经》、《论语》、《孟子》等书有关音乐的文字，为之训义，阐述儒家的音乐思想。第九十六卷至二百卷，则论述律吕五声、历代乐章、乐舞、杂乐、百戏等。

《乐书》中，最为可贵的是以大量的篇幅叙述了“俗部”和“胡部”的音乐，对不少乐器用绘图和文字说明作了具体的介绍，就中许多“俗部”、“胡部”音乐和乐器，以此为最早之记载。因此，使这部著作，成为研究前代和当时民间音乐、少数民族音乐、传入我国的外国音乐以及各种乐器的最重要的音乐文献之一。对于研究福建音乐的发展情况来说，这部《乐书》又有更为直接和重要的价值。其中关于轧筝、奚琴、筚篥、细腰鼓以及琵琶、尺八的记载，为研究福建南曲的二弦、洞箫，莆仙文十音的枕头琴，闽剧、十番的头管，福州十番的杖鼓等乐器，以及这些乐种的历史渊源，都提供了重要的资料。

然而，由于阶级和历史的局限，《乐书》中所反映的陈旸的音乐观点是保守主义、复古主义的。

在音阶、音域方面，陈旸继承了我国历史上的神秘主义的观点，他把宫、商、角、徵、羽五音与君、臣、民、事、物联系在一起，宫即君，商即臣，角即民，徵即事，羽即物。并且反对七音。曰：“五声者，乐之拇指也；二变者，五声之骈枝也。五声

可益为七音，则五星、五行、五常，亦可益而七之乎？”（陈旸：《乐书序》）在这里，他用金星、木星、水星、火星、土星之“五星”，水、火、金、木、土之“五行”，仁、义、理、智、信之“五常”来比拟“五声”。认为“五声”就象是五星、五行、五常一样，不可变易，不容增减。《乐书》还以五音为正音，用宫音代表皇帝（君），皇帝特别尊严，不能变动，因此，“变宫”不能运用；在十二律中，陈旸认为，黄钟代表皇帝，皇帝不能有两个，黄钟亦不宜存在高八度、低八度的两个音，所以，他反对在一个八度以上运用更高的音。他提出：“盖五声十二律，乐之正也；二变四清，乐之蠹也。二变以变宫为君，四清以黄钟清为君。事以时作，固可变也，而君不可变；太簇、大吕、夹钟，或可分也，而黄钟不可分。岂古人所谓尊无二上之旨哉！”（陈旸：《乐书序》）明确反对运用变宫、变徵和在一个八度以上的更高的音。

在对待中外音乐、雅乐与俗乐、汉族音乐与兄弟民族音乐的关系上，他是褒雅贬俗，扬汉排胡的。他提出：“勿用夷以乱华”，反对吸收外来音乐以丰富、发展华夏音乐，而坚持固步自封、闭关自守的保守观点。还提出：“罔俾哇而害雅”。主张不要用民间俗乐伤害宫廷雅乐。并道“先天下而治者在礼乐，后天下而治者在刑政”。“慨然有志礼乐”。“义在尊君，庶几不失仲尼放郑声恶乱雅之意云尔”。表示了他为皇权统治效忠、振兴雅乐、“放郑声”的决心。

二、蔡元定《律吕新书》、《燕乐原辨》

蔡元定（1135—1198），字季通，又名西山先生。福建建阳人。是南宋有名的理论家、律学家。自幼勤读诗书，八岁试作诗文，十岁能写日记。及长，从学朱熹，钻研理学家程颢、程颐和

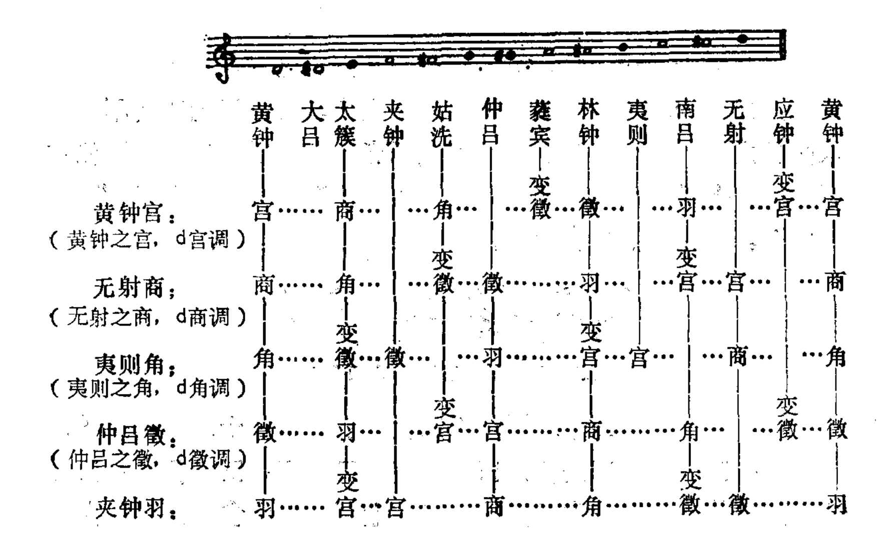
张载等人的著作，并探讨乐律。在乐律方面，著有《律吕新书》和《燕乐原辨》。

《律吕新书》约成书于宋孝宗淳熙十三年（公元1186年）。分上下两卷，上卷《律吕本原》十三章；下卷《律吕辨证》十章。该书在乐律研究方面的主要贡献，是针对古代十二律旋宫（转调）后，音程关系与黄钟宫音阶不尽相符（有大半音与小半音）的问题，提出十八律。用三分损益法继续从仲吕推算六次，在十二律的六个大半音之间各增加一个变律（变黄钟、变太簇、变姑洗、变林钟、变南吕、变应钟），使之与次一律之间构成小半音关系，以完成十二均中七音旋宫的合理体系。对此，朱熹曾称之"超然远览，奋其独见"，就当时条件而论，此言并非溢美。今人杨荫浏先生认为，"蔡元定的十八律是在理论上合理地解决了三分损益律的转调问题，从而使三分损益律的理论达到更加完善的地步，因之有着一定的科学价值，与京房、钱乐之等利用了乐律问题，提倡神秘主义，有天渊之别"。宋代之后，不少音乐著作都为阐明该书主旨而作研讨。如明代福建莆田人李文利《大乐律吕元声》中的六十调图，即据《律吕新书》原理，改其次序，以从左旋。明代福建平和人李文察《乐书》二十卷中，亦有《律吕新书补注》一卷。

《律吕新书》中，还对"起调毕曲"和"之调式理论"作了阐述："十二律旋相为宫，各有七声，合八十四声。宫声十二，商声十二，角声十二，徵声十二，羽声十二，凡六十声为六十调。其变宫十二，在羽声之后，宫声之前；变徵十二，在角声之后，徵声之前；宫徵皆不成；凡二十四声，不可为调。黄钟宫至夹钟羽，并用黄钟起调，黄钟毕曲。大吕宫至姑洗羽，并用大吕起调，大吕毕曲。太簇宫至仲吕羽，并用太簇起调，太簇毕曲。夹钟宫至蕤宾羽，并用夹钟起调，夹钟毕曲。姑洗宫至林钟羽，并用姑洗起调，姑洗毕曲。仲吕宫至夷则羽，并用仲吕起调，仲吕

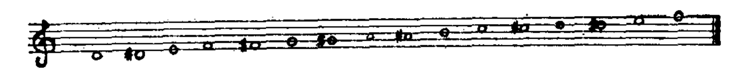
毕曲。蕤宾宫至南吕羽，并用蕤宾起调，蕤宾毕曲。林钟宫至无射羽，并用林钟起调，林钟毕曲。夷则宫至应钟羽，并用夷则起调，夷则毕曲。南吕宫至黄钟羽，并用南吕起调，南吕毕曲。无射宫至大吕羽，并用无射起调，无射毕曲。应钟宫至太簇羽，并用应钟起调，应钟毕曲。是为六十调。”

这段叙述包括三层意思：1.变宫、变徵不可为调，因此，在十二均上各有五调，合而为六十调。2.各调中，须用调式主音为乐曲开头、结尾（即所谓“起调”、“毕曲”）。3.取“之调式”系统。所谓“黄钟宫至夹钟羽，并用黄钟起调，黄钟毕曲”。“黄钟宫”，指的是黄钟宫系统之宫调式，按宋代自宋徽宗开始，把“黄钟”音高定为D，用现在通用的称呼，则此为“D宫调式”。“夹钟羽”指的是夹钟宫系统之羽调式，依前音高标准，就是F宫系统的羽调式，用现在通用的称呼则为“D羽调式”，其调式主音为D（黄钟），因此，亦是“用黄钟起调，黄钟毕曲”。现将“黄钟宫至夹钟羽”的宫、调、音阶举例如：



蔡元定的《燕乐原辨》无全本传世，今仅见《宋史·乐志》录存数百字。是了解宋代《燕乐》问题的重要资料。内容概其要有三：

一是对于燕乐音名、音位的阐述："黄钟用合字，大吕、太簇用四字，夹钟、姑洗用一字，夷则、南吕用工字，无射、应钟用凡字，各以上下分为清浊。其中吕、蕤宾、林钟不可以上下分，中吕用上字，蕤宾用勾字，林钟用尺字。其黄钟清用六字，大吕、太簇、夹钟清，各用五字，而以下、上、紧别之。"(《宋史》卷一百四十二）今据上述文字以五线谱标其律名、音名、音位：



律名：	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟清	大吕清	太簇清	夹钟清
音名：	合	下四	上四	下一	上一	上	勾	尺	下工	上工	下凡	上凡	六	下五	上五	紧五

二是关于燕乐音阶。蔡元定曰："五声之号，与雅乐同。惟变徵，以于十二律中阴阳易位，故谓之变。变宫以七声所不及，取闰馀之义，故谓之闰。"亦即燕乐音阶与雅乐音阶之不同就在于四级、七级，变徵"阴阳易位"为"变"，变宫"不及"为"闰"。因此，燕乐音阶为：

宫		商		角		变		徵		羽		闰		宫
	全音		全音		半音		全音		全音		半音		全音	

三是关于燕乐二十八调，《宋史》卷一百四十二指出："宫声七调：曰正宫，曰高宫，曰中吕宫，曰道宫，曰南吕宫，曰仙吕宫，曰黄钟宫，皆生于黄钟。商声七调：曰大食调，曰高大食

调，曰双调，曰小食调，曰歇指调，曰商调，曰越调，皆生于太簇。羽声七调：曰般涉调，曰高般涉调，曰中吕调，曰正平调，曰南吕调，曰仙吕调，曰黄钟调，皆生于南吕。角声七调：曰大食角，曰高大食角，曰双调，曰小食角，曰歇指角，曰商角，曰越角，皆生于应钟。此其四声二十八调之略也”。

三、闽人参与制定宫廷雅乐的活动和著作

宋代参与制定宫廷雅乐活动的闽人，见于记载者，有阮逸、刘诜、蔡京及其子蔡攸、蔡绦。他们的活动目的是为统治阶级粉饰太平，在乐律理论的研究方面有严重的复古主义和神秘主义观点。

阮逸，字天隐，建阳人。天圣五年（公元1027年）进士，景祐（1031——1037）初知杭州。召议钟律，遂典乐章，迁尚书屯田员外郎。著有《易筌》、《王制井田图》、《琴集图》等。他参与制定宫廷雅乐的主要观点，均集中于他和胡瑗（993——1059，字翼之，泰州海陵人）合撰的《皇祐新乐图记》。该书共三卷，“《铁琴铜剑楼书目》云：上卷总叙，诏旨篇第一，皇祐律吕图第二，皇祐黍尺图第三，皇祐四量图第四，皇祐权衡图第五。中卷皇祐镈钟图第六，皇瑢权特磬图第七，皇祐编钟图第八，皇祐编磬图第九。下卷晋鼓图第十，三牲鼎图第十一，鸾刀图第十二。卷末皆为之说。”（《福建艺文志》卷十四、“经部十三”“乐类一”“宋”）

在乐律方面，对黄钟音高的求法，阮逸、胡瑗属复古主义。他们主张用最古老的方法求得最古老的乐律，根据《前汉书·律历志》的说法，采取累黍定律：“大抵逸、瑗以为黄钟之管，积八百一十分，容一千二百黍。又以九章圆田算法计之，……”（清·永瑢《四库全书总目提要》卷四十八，经部三十八，乐类）求得黄钟音高为#f¹－。

蔡京（1047——1126），字元长，仙游人。宋熙宁三年（1070）进士，崇宁元年（1102）入相，累迁左仆射、中书侍郎，拜为太师，封魏国公。在其任上，极力促成宋代雅乐《大晟乐》。

乐律方面，蔡京及其子蔡攸、蔡絛等人支持魏汉津“以帝指为律度”。所谓“以帝指为律度”，是一种无耻地取媚于统治者的乐律观点。魏汉津“首先假造了黄帝创造了黄钟律，夏禹又效法了黄帝，把自己右手中指三节、第四指三节和第五指三节的长度，连接起来，作为九寸，就得到了黄钟律管的长度。然后他又根据了自己的这一假材料，建议用当时的皇帝——宋徽宗的三指的长度联接起来，作为黄钟律管的长度。”（杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册第389页）但实际上宋徽宗并没有真正把自己的指头长度公布出，因为他听说皇帝的指头应该保密，结果还是由刘昺将当时的教坊律黄钟作为夹钟，从而推得民间的黄钟音高标准（d^1＋）。

刘诜，字应伯，福建福清人。神宗熙宁十年（1077）中进士，“历莆田主簿、知庐江县。崇宁（1102——1106）中，为讲议司检讨官，进军器、大理丞、大晟府典乐。”（《宋史》卷四四四，“列传二三〇”，“文苑六”）撰有《历代雅乐因革》及《宋制作之旨》。对历代雅乐之沿革、发展，和宋代乐器制作、乐律制定，提出了自己的看法，并得到宋徽宗的赏识。“历宗正、鸿胪、卫尉、太常四少卿，纂《续因革礼》，卒”。（《宋史》同上）

四、朱熹的音乐思想

南宋时代，朱熹传二程之学，集历代儒家之说，形成了以他为代表的一个儒家新学派——福建理学派。他们宣扬正心诚意，致知格物，“理”与“气”为宇宙要物之源的客观唯心主义思

想。在主张文学必须表现圣道和经学，强调“文以载道”的同时，在音乐方面，极力宣传“中和”音乐观，主张“乐本乎诗”，强调音乐在教育人材方面的作用。

对朱熹的“中和”音乐观，杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中作了精辟的分析。杨先生从朱熹的哲学思想体系入手，对朱熹关于“理”、“气”、“中”、“和”、“性”、“情”等观点进行了阐述之后，指出：“他认为性是未发的情，情是已发的性；存在于含蓄状态中的性，自然能符合于‘中’的标准，而在动的过程中流露出来的情，则只有在一定的限制中间，才能符合于‘和’的标准。”“朱熹的中和音乐观，是和他的认识论联系在一起的，是从他的宇宙观中引伸出来的，而且又是和他的人生观打成一片的。”（杨荫浏《中国古代音乐史稿》第453页）这种“中和”音乐观成为朱熹对音乐看法的出发点。正如他在《紫阳琴铭》所云：‘养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心。乾坤无言物有则，我独与子钓其深。”（《朱文公文集》卷八十五）

“乐本乎诗”，是朱熹不承认音乐反映客观现实、具有独立表达思想感情功能的观点的反映。他认为：“诗出乎志者也，乐本乎诗者也”。“志者诗之本，而乐者其末也。末虽亡不害本之存。患学者不能平心和气，从容讽咏以求之情性之中耳。”并且认为，音乐不过是在人的心脱离了物质关系而“胸中无事”时产生的。曰：“然所谓乐者，亦不过谓胸中无事而自和乐耳；非是着开一路而欲其和乐也。”（《朱文公文集》）卷六夔“答或人”）

对于音乐的教育作用，朱熹在《尚书舜典》“夔，命汝典乐，教胄子”一节的注中说：“盖所以荡涤邪秽，斟酌饱满，动荡血脉，流通精神，养其中和之德，而救其气质之偏者也。”（转引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》第455页注1）这里很明确地指出音乐应该培养学生的“中和之德”，纠正学生思想品行之

偏向。还认为，“乐”与“仁义礼”一样，都是一个整体中的组成部分，这个整体就是“道”，“修仁义”、“制礼乐”都是为了“明道”（《朱文公文集》卷七十二“苏黄门老子解”）。于是：“圣人作乐，以养情性，育人材，事神祇，和上下。”（《尚书舜典》注释）正是在这一思想指导之下，他有与孔子“放郑声”相似的举动，他在绍熙元年至三年（1190——1192）知漳州州事时，曾有《谕俗文》，提出：“约束城市乡村，不得以禳灾祈福为名，敛掠财物，装弄傀儡。”（清·沈定均主修《漳州府志》卷三十八“民风录”宋郡守朱子谕俗文）禁止民间戏曲、傀儡的演出，并推崇“雅颂之篇”，因为“其作者往往圣人之徒，固所以为万世法程而不可易者也。”（《朱文公文集》卷七十六“传诗集序”）同朱熹的理学思想体系一样，朱熹的这些音乐观点，对当时和后代的封建统治者和文人都有着重要的影响。

综上所述，在宋时福建文人的音乐著述中，虽然没有展开正面的针锋相对的音乐论争，但是他们在各自的研究成果和实践活动中，都反映了当时音乐思想的各种观点：

1.蔡元定在《律吕新书》中提出的十八律，在理论上合理地解决了三分损益律的转调问题，使三分损益律达到更加完善的地步，有一定的科学价值。在客观上代表着当时乐律方面的唯物主义的研究成果。

2.阮逸的“累黍定律”和蔡京、蔡攸等人支持的魏汉津“以帝指为律度”，虽然在定律方面有具体方法的争执，但是，他们同陈旸反对运用变宫、变徵以及在一个八度以上的更高的音的理论一样，都是续承了我国历史上乐律研究的落后方面，持复古主义和神秘主义的错误观点，在理论上并无可取之处。

3.阮逸、蔡京、刘诜、陈旸等人，考订古今乐制的目的乃“义在尊君”，力图用宫廷雅乐为统治阶级粉饰太平，与当时的“复古”、“拟古”思潮相一致，并且在对待雅俗、汉胡等音乐

关系方面，持褒雅贬俗、扬汉排胡的保守主义观点。然而，陈旸《乐书》在客观上却为后代留下了宝贵的音乐资料，其中尤为可贵的是以图文结合的方式，具体地记述了多种前代、当时、雅部、俗部、胡部的音乐和乐器，使该书成为我国音乐史上的一部重要的百科全书式的音乐文献。

4.以朱熹为代表的福建理学派，有着同他们的哲学体系相一致的音乐思想。宣扬"中和"音乐观，强调音乐以"明道"为目的的教育作用，推崇"雅颂之篇"，禁毁民间戏曲和民间音乐，熔封建统治阶级音乐观点为一炉，施重要影响于当时和后世。

写意中的写实

——中国戏曲音乐美学原则探微

不同民族的音乐，由于其文化差异及审美追求的不同，所以，形成了不同的表现特征。同是综合艺术，西洋歌剧与中国戏曲，在音乐运用上，表现者与被表现者的关系上的主要差异在于：前者的出发点立足于“写实”，后者立足于“写意”。

固然，音乐本身是以主观抒情见长，是象征意味极浓的艺术样式。何谓西洋歌剧音乐的写实呢？

由于西洋音乐注重其音响的自足体制，故在数、理的基础上，发展了音响的客观写实手法，以巨大的表现力和心理的深刻性去揭示人类的感觉和感情。在歌剧中，为了“感动听众和在听众中激起在作品情节中包含的内心体验和激情”，音乐“必须对自然进行智慧的模仿，这种模仿可赋予戏曲音乐以真正的本质……。”（德国音乐理论家沙依贝）这种西方美学思想的“模仿论”，则形成了西洋歌剧音乐的求实传统。充分地利用音乐音响去“说一个故事、描绘一个图景，刻画一个人物”。

戏曲音乐则不同。中国民族音乐素以“意”的深远为重，注重情感、意趣、想象的寄托，而不单纯追求声音的“美”，所谓“情者，古人作歌之感，有是情斯有是声，声情俱肖，乃为有曲”。而听乐者，虽听之以耳，却重在以心意听之。否则，“惟作者穷巧极工，不遗余力，是故语尽而意亦尽，词竭而味索然亦随以竭”。因此，它在表现上不拘泥于对“实”、“物”的模仿和再现，力戒“假外物，而失内真”，为了“意足”可以“笔简”，为了“得意”可以“忘形”。明代的大戏剧家汤显祖指

出："凡文以意趣神色为主，四者到时，或有丽词俊音可用。尔时能一一顾九宫四声否？"在中国人的观念中，世间的各种情感是不可能描绘尽净的。"人之所欲无穷，而物之可以足吾欲者有尽"。因而在戏曲音乐中可以用最简炼的形式"写其大意"，以塑造音乐的程式。王骥德于《曲律·杂论第三十九上》中对戏曲音乐如何为"意"所用做了精辟的阐释："剧戏之道，出之贵实，用之贵虚……以实而用实也易，以虚而用实也难"。一句话，生发于"实"的"意"，需由艺术的"虚"去表现之，而有戏曲音乐以高度概括为特征的"虚拟"的创作手法和程式化的艺术形式。

在这种以"写实"与"写意"不同观念为基础的美学原则指导下，西洋歌剧音乐与中国戏曲音乐，在人物音乐形象塑造及唱腔创作方式上，也有诸多差异。

一、人物音乐形象塑造

西洋歌剧与戏曲音乐在这方面的差异是明显的。近代西洋歌剧从具体写实的角度出发，自瓦格纳以来，创造了以主导动机表现人物特征的音乐手法。由于主导动机鲜明的表现力，充分运用旋律、和声等因素去进行刻划。既突出又具体。它们是剧中人物的特征代表，并联系着人物情感和戏剧情节。如歌剧《蝴蝶夫人》，作曲家十分恰当地赋予剧中人以性格化的音乐。为夏普莱斯这位美国领事和蔼、善良的性格谱写的是个优美的乐句，并且这一乐句从头至尾都与这位领事的出现相联系。而代表女主人公蝴蝶的动机是迷人而不可思议的曲调，它描绘了蝴蝶雅洁、优美的特性，并表达出她那纤弱、不可捉摸、富于自我牺牲精神的爱情。

基于歌剧音乐的写实传统，使之形成了以主导动机为基础的

完整系统，发展了音乐贯穿的整体观。不仅在人物身上，包括自然的、情节的都可以用音乐动机去塑造，有所谓死亡动机、爱情动机、火焰动机、雷雨动机等等。极大丰富了剧中人物的形象塑造。威尔第的不朽名作《弄臣》中，通过对这部歌剧的基本主导动机——悲剧动机的刻划，强烈揭示了弄臣李哥莱托形象的复杂性以及他那不可逆转的悲剧命运。

反之，戏曲音乐则通过虚拟、概括、提炼的程式去实现人物形象的塑造。

1.行当的划分

戏曲中的各角色都从属于不同的行当。戏曲行当大致为生、旦、净、末、丑（每个行当又有若干分支，因剧种不同形成繁简、粗细之别），在音乐设计与处理上，各行当是不相同的。“除了音色上加以区别外，行腔方法亦各不相同，在旋律繁简、起伏幅度、特性音型、润腔方法等方面均各有特点”。即使唱同一个板头，各行当旋律、节奏、表情的乐汇也有不同，以适应不同角色的性格刻划。须知，行当是由相近的艺术形象及其表演程式、表现手法和技巧在长期的艺术实践中逐渐积累、汇集而成。又作为戏曲中规范化、艺术化了的性格类型而在戏曲实践中广泛运用，成为人物形象的造型基础。比方在唱腔上“老生苍劲、旦脚婉转，净脚豪放，丑脚诙谐，老旦温朴，文小生潇洒，武小生刚健”。戏曲唱腔中各行当的基本性格特征是较为鲜明的。

2.流派的形成

“流派”的形成是和戏曲音乐塑造人物形象分不开的。也可以说，某一流派唱腔的艺术风格往往适于表现某一类型的人物性格。比如一般评价“四大名旦”中的“梅”派特点为“雍容华贵”。“程”派的唱腔则追求“寓刚于柔”，行腔处理上缜密绵延、低迴宛转、起伏跌宕，因而特别能表现悲剧人物那种凄清哀婉、深沉含蓄的中国古代善良妇女之性格。鉴于“流派”与人物

塑造的密切关系，各“流派”往往有着适应流派风格的剧目。因而我们也可以说“流派”是一种风格化了的表现人物性格的艺术形式。为人们所熟知的京剧老生马连良（又称“马派”）因其唱腔的俏巧新颖，韵味饱满，而擅于塑造机智、潇洒如《借东风》中的诸葛亮一类人物。然而“马派”的风格特性却于塑造《打渔杀家》中的萧恩这样一位英勇壮烈的人物是有其不相适应的局限性的。

戏曲音乐的行当、流派唱腔都着意于性格的表现，均形成于人物形象塑造过程中的高度概括和凝炼。基于此，它们在角色性格的运用中给人以“类型化”的感觉。赵艳容与秦香莲都隶属于“正旦”，她们的形象塑造都具有这一行当的特色。而包拯、张飞的出场又立即令人感到“花脸”这一行当人物的性格基调与气质。这种浓缩了的性格类型，形象鲜明，美丑、善恶效果强烈，极符合于中国民族传统中乐于“开门见山”的欣赏习惯及爱憎分明的心理素质。

然而，尽管有了行当与流派类型化了的性格塑造，我们绝不会将《宇宙锋》里的赵艳容混同于秦香莲，也绝不会看见了张飞误以为包拯。“类型化”的概括并不排斥人物塑造过程中的具体性，行当、流派实际正进一步促进性格化的再创造。“虚”并非无实，而是“实仗虚行”。以“意”为体，以“形”为用。在“类型化”的大轮廓中，点点滴滴因人物、气质、情感、语言、音乐风格而具体润饰，在唱腔、唱段中求“内蕴”，刻划出各具风采，性格迥异的典型的人物形象来。“类型化”与“性格化”构成的正是一个由表及里，由此及彼，互为依存、相辅相成的过程。同是“程”派代表剧目，同是表现具有悲剧命运的中国古代善良妇女，由于角色各自的遭遇及剧情的不同，《荒山泪》中的张慧珠在苛捐杂税的逼迫下，走投无路奔入荒山那样一种“茫然的精神状态”与《窦娥冤》中窦娥带有反抗色彩的正义感与悲愤不平，

都使人们感受到戏曲艺术"虚为实用。实仗虚行"在性格细分与着意刻划中体现出的辨证艺术观。

二、唱腔的创作方式

区别于戏曲音乐中各类人物可适用于同一曲牌、板式的音乐程式，西洋歌剧在创作上则是专曲专用。歌剧的唱，偏重于音乐的直接表情，努力通过音响唤起听众的某种情绪和联想。依场次情节的变化，人物感情的不同而创作不同的曲调。将人物个性与戏剧性的刻划紧密结合。在威尔第的歌剧《弄臣》中李哥莱托著名的咏叹调《你们这些狗强盗》中，作曲家依据人物的心理状态，将这一咏叹调第一部分的音乐处理为戏剧性的朗诵调，伴之以管弦乐不断下行，同音反复，跳进等积极参予塑造悲剧情绪，尽力渲染人物无限的悲愤和盛怒。而在第二部分，为了表现人物由愤怒转为哀告的心理变化，而让"平畅、深刻的歌唱性旋律"与第一部分的朗诵调形成鲜明对比。整首咏叹调塑造了一个丑角，一个父亲对命运的愤怒而又无可奈何那样一种受侮辱受损害的真实面貌。歌剧音乐的多样化，力求准确地反映人物细致的内心世界，这在二重唱以至多重唱中表现也很突出。同是歌剧《弄臣》，第三幕中李哥莱托带着女儿吉尔达在墙外窥见负心的公爵向玛达莱娜甜言蜜语以示爱情，这时，音乐以出色的四重唱将墙内外四个人不同的内心世界表达了出来，并在人物的歌唱上极具个性特色，公爵以辉煌的男高音抒情旋律充满了爱情的浮华与罗曼谛克；玛达莱娜带跳音的乐句流露出玩世不恭的取笑和轻佻；吉尔达则以犹如呻吟的音调充满了焦灼悲愁，失望哀伤；李哥莱托却使用了阴森而带威吓的音乐语汇暗示着复仇与悲剧。

为了使音乐更富戏剧性，西洋歌剧强调曲式乐段之间的对比，更具体地丰富了音乐的刻划能力。然而，在乐段内部的情

绪、音调、节奏、速度等方面却并不追求太大的变化，而着力于表现较为单一的感情。如歌剧《蝴蝶夫人》中的咏叹调《当晴朗的一天》，采用了ABA′三段体的曲式结构。在段落与段落之间，作曲家着重于调性色彩及节拍节奏上的对比。而段落内部却追求特定情感的表现。A段为♭G调，以舒缓的$\frac{3}{4}$拍表现出期待、想往中的抒情音调。B段在调性上转为属调♭G，节拍以$\frac{2}{4}$拍为主，节奏速度稍快，表现出略为急迫的叙事性音调。而在A′段，除了再现♭G调的调性色彩外，曲调仍再现了A段中期待、想往的抒情音调。从而使人们更鲜明地感受其意境。值得注意的是，区别于咏叹调、宣叙调和段落与段落之间的"写实"，在段落内部其音乐却有着概括性的特点。联系人物音乐动机的刻划，虽依人物不同而"写实"，却又在动机的发展运用过程中以其暗示性及联想作用而有概括性的"写意"意味。因此，西洋歌剧音乐创作的求实传统中，包含着具体性中的概括性的手法运用，其美学原则相对于戏曲音乐可说是写实中的"写意"。

戏曲唱腔的创作与流派风格密切相关。它的创作方式是建立在传统音乐程式基础上的"一曲多变运用"。即：按约定俗成的形式规范来运用音乐曲调，而在运用的过程中，根据戏剧内容、感情性格表达的需要进行变化、发展、改造。

1.曲牌、板腔的程式性及其表情意义

以我国特有的戏曲唱腔体制而言，即曲牌联缀体与板腔体均各具相对的音乐程式。

凡曲联体戏曲的全部唱腔是由多种曲调不同的曲牌联缀构成的。每种曲牌都有自己的曲式、调式、调性及情趣，并依其鲜明的"主腔"形成特定的曲调性格。在曲牌联套的运用中，又依一定的规律，使套数带上统一的音乐风格。这种曲调的相对统一

性，适合于戏曲不同情节与不同人物的表现。前人在曲律著作中曾就宫调与曲牌套数情感气氛的关系做过论述，诸如“仙吕宫”：清新绵邈；“南吕宫”：感叹悲传云云。当然，这种关系不是简单绝对的，但“一定的曲牌确只配用于一定曲牌调情感的表达。”比方昆曲中南曲“商调·山坡羊”就只适合于表现悲怆激昂或幽怨婉转的情感，而与喜剧、闹剧无缘。

在板腔体结构中，唱腔一般采用某一种或几种腔调，并据其多种不同“板式”组成，其基本音调变化重复于不同或相同剧目，不同人物、性别、年龄之间，音乐主题的变化统一，构成各种人物音乐形象内在统一的桥梁。京剧声腔主要有二黄与西皮，它们各具表情意义。西皮明朗、刚劲，二黄纯朴、深沉，每种腔调又各自包括原板，快三眼、慢板、导板、二六、流水、摇板、散板等，每种板式在曲调上都只有一种大体规定的旋律和节奏，适合于一定的情绪类别。例如二黄导板激动而浑厚，快三眼适于激动或急促诉说；西皮原板刚劲奔放，滚板、吟板则如泣如诉，抒发衷肠。

丰富的曲牌与板腔，是戏曲艺术及音乐史上的宝贵财富。每一音乐程式都包含了一套有着多样形象、情质适应性的曲调单位，它的运用体现了“虚拟”的创作手法，使戏曲音乐的发展不断受其余荫，源远流长。

2.一曲多变、死腔活用

在戏曲音乐的发展中。程式绝非僵死之物。就以京剧二黄、西皮的不同板式来说，也就是在原板的基础上，将速度、节拍、节奏、句式、旋法、音区、调式等方面经过加花、扩展、压缩、延伸等派生衍展，产生出一个个程式性的变体。而这些音乐程式在行腔使调上就更加灵活了。“死腔活用”即其写照。汤显祖在论及“意趣神色”的重要性时也指出：“……如必按字摸声，即有窒滞并拽之苦，恐不能成句矣。”曲牌、板腔的运用，必须遵

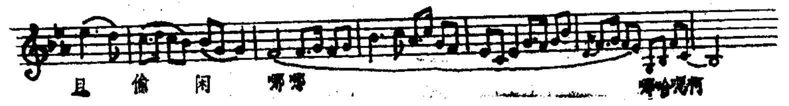
从表情达意，烘染神色。“妙在形似之外，而非遗其形似。不窘于题，而要不失其题、如是而已耳。”曲牌的灵活运用在现存曲联体剧种如福建的梨园戏、莆仙戏中都有突出的表现。

板腔体系的唱腔创作由于音律限度较小，更易于发展多样化手法。

①同一板式的不同运用

为了使音乐适应于角色的表现，在创腔的多样化中同板式的不同运用是常见的手法之一。以豫剧著名艺术家常香玉演唱的豫剧《花木兰·在机房》、《拷红》、《白蛇传·断桥》的慢板唱腔为例进行比较。从人物形象看，花木兰、红娘、白素贞有其共性，都具强烈正义感及斗争精神。但又各自具不同的处境，思想情感及个性特征。因而创腔上必须“虚中求实”，把特定情景中的人物情感表现出来。经过常香玉的精心处理，《在机房》一曲偏重叙述和呈示性质，曲调朴素流畅，给人以平静、柔和、婉转、深情的感觉。展现出花木兰贤良、勤勉、孝顺的形象。而《拷红》一段却活泼、风趣、富有喜剧色彩，使丫环红娘的形象栩栩如生。在《断桥》中，则多用四度跳进（la—re—sol—高音do）与六度（sol—高音mi）进行，将白素贞与许仙之爱横遭破坏后的悲愤、凄凉和辛酸之情深切地表达出来。再以这三段唱中的“三句腔”（慢板上韵伸长的一种甩腔方法，因常在第三句唱出，故称三句腔）为例，演员创腔上的匠心独具便显而易见。

〔例一〕花木兰⊙在机房



这一句行腔华丽乖巧，加之在一字较长的拖腔后用密集的衬字加以收束，巧俏初露。花木兰性格中聪敏、多智的一面得到一定程度的表现。又如《拷红》中破例在慢板的头句所使用的三句

腔：

〔例二〕



这里集中了大量跳进音程、顿音唱法和轻巧的衬字、时值达二十拍之多，形成一个情趣风生的花腔，既“逗”且“嗔”，韵味十足。

〔例三〕白蛇传·断桥



这一句，曲调简单、板直，没有衬字也无花腔，最后又在拖腔中以连续下行的音调，给人一种哭泣之感。

必须指出，音乐是“再表现”的艺术，是要经过演员的第二次创作完成的。西洋歌剧的创作方式是先据剧情导出成套的音乐，叫角色表现去适应系统的音乐结构。因此演员的从属性与戏曲演员的创腔不同。在戏曲中演员是主动的，可依演员的不同在音乐行腔上变化自如。正如著名京剧艺术家王瑶卿所说“词儿是死的，人是活的”。张赣生著《中国戏曲艺术》中举的一个例子很能说明问题：“《天霸拜山》窦尔墩上场有一段唱，裘盛戎唱六句，侯喜端唱四句，唱腔的结构大不相同。再如马连良在《龙凤呈祥》中饰乔玄，有一大段唱，最后一句‘扭转回身奏太后、将计就计结鸾俦’，就有两种唱腔，可以根据临场情况选用”。于是，演员主动地再创造，使得千人千面、千人千腔成为可能，为演员发挥艺术才能创造了自由广阔的天地。

②同一唱段板式的不同变化
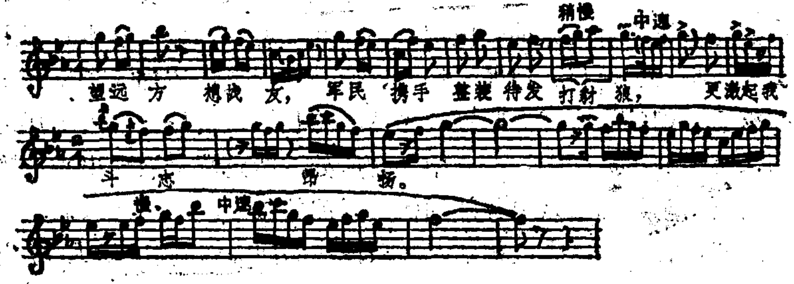
为了加强唱段中的变化对比，既统一又有层次，有深度地表

现人物及其情感，往往在同一唱段中包含板式的交替更叠。京剧《生死恨》中韩玉娘的一段唱，不仅在质朴的二黄腔基本音调上设计了导板、散板、回龙、慢板、原板等板式，还加入了反四平腔幽怨、细腻的音调。唱段以深厚、悠长的二黄导板唱出“耳边厢又听得初更鼓响”，将剧中人物所处的特定情景展现出来。接着由散板转入韩玉娘与程郎如何成婚配的叙事。唱到“又谁知一旦间枉费心肠”，由散板转入激动情绪的回龙，衬托出人物失望、焦愤的心情。“到如今受凄凉异乡飘荡，只落得对孤灯独守空房。”二句以哀婉肃穆的慢板唱出，一板三眼，体现出人物此时的百般无奈、黯然神伤。之后，原板的一段与前面的几段形成节奏上的明显变化。由慢渐快，既含蓄又深沉凝重，唱出韩玉娘的愤恨。接转一句散板“留下这清白体还我爹娘”，在节拍的自由伸展中如怨如泣如诉。最后的一段反四平，造成腔调上的色彩对比，以反四平特有的柔和幽怨，描绘了韩玉娘的不幸遭遇及复杂心情。这种不同板式乃至腔调的结合，千回百转，跌宕起伏，也是戏曲唱腔脍炙人口，广泛流传的重要原因。

③同一板式在同一唱段中的灵活运用

在戏曲音乐的实践中，创腔的自由性在同一唱段中同一板式的运用方面还有许多灵活的独到之处。比方节奏的伸缩与行腔的变化。中国音乐素以旋律性强见长，这种强调和注重旋律的乐曲，往往在节奏上松紧、伸缩的自由度颇高。所谓节奏伸缩，戏曲中指的是在板式的节奏规范中，依演唱的需要或快、或慢。以大家熟悉的京剧《智取威虎山》第八场杨子荣《胸有朝阳》这段唱为例：

〔例四〕二黄回龙



这段唱中，在原来中速的节奏速度中有两处明显转慢〔见谱中⌒处〕。第一处为强调“打豺狼”的“打”字。第二处则为京剧拖腔中常见之例。这种节奏上的伸缩，使拖腔更有对比，更富韵味，增强人物情怀的抒发与气质表现。

行腔的处理上注重乐句音调旋律细致的重复变化。比如二黄腔上句（第一句）与上句（第三句）的变化重复：

〔例五〕贺后骂殿



这二句基本上是重复再现的，只在三、五两小节的节奏上进行了变化，辅之以旋律上的加花，并通过第四小节音区上的变化起了强调的作用。这些都体现了戏曲音乐多变性与统一性的内在联系。

戏曲唱腔基于传统音乐程式的多变运用，一方面体现了不强调“对于对象实体及其过程的精确陈述”的“虚拟”手法；另一方面却在概括性中具体的运用自如。所谓“法向师边得，能从意上生”，“立象以尽意，而象可忘也”，这正体现了中国戏曲音乐写意中的写实的美学原则。诚然，音乐艺术的表现手段的特有

规律和社会的意识形态密不可分。这种以“意”为主，足以代表中国音乐的美感追求与对中国传统文化产生深远影响的儒家所谓“发乎情，止乎礼仪”，“礼乐相成”的乐教思想以及道家主张消尽冗繁，返朴归真。“大音希声”的理想境界的音乐观有其深刻的渊源。从而形成中国音乐“音”与“意”的特有关系。

上述分析仅是一般的、概括的、有限的，无论西洋歌剧或戏曲音乐丰富的舞台实践却更具斑烂色彩。从审美意义上来说，戏曲音乐程式化的艺术形式体现了我们民族的审美趣味。它的风格特征又代表了“某种社会生活样式的广阔圈子里那种社会性的偏爱”各剧种成熟了的艺术程式即是如此。对由审美趣味产生形成的独特的审美价值的一种相对执着和稳定的美感需要，程式化的艺术形式获得了延续性、习惯性和传统性。从心理角度来看，戏曲音乐程式以它足够的相似性便于人们的认识，满足人们审美趣味的相对稳定性，于特定音调中接纳其信息内涵。又在灵活运用中由于其相异性刺激人们的辨听，激发人们储存信息的综合传导，满足人们更新审美趣味的追求，令听之者不昧，味之者不厌。

不可否认，程式化的艺术形式在戏曲音乐表现上的局限性，比方对于程式“约定俗成”效果的依赖，导致因循守旧的方式方法等等。当然其表现力与整个民族音乐的表现力息息相关，尤其在今天的时代，人们精神世界的需求日益丰富，都向民族音乐的表现力提出了挑战。我们对其美学原则的探讨，对其与西洋音乐的比较，目的即在继续这方面的思考。

福建南曲与汉民族音乐结构层次

近年来，对于汉民族音乐结构层次的研究已经引起了我国音乐界的重视，取得了可喜的成果。其中，沈洽《音腔论》从音体系的基础——基本音感观念，对我国汉民族音乐的特点进行了论述，提出了汉民族的“带腔的音”，并且从其构成和分划、分类原则、生成的基础原因，在结构中的地位，以及与此有关的基础理论和应用理论问题（如记谱法、润腔学、调式理论、节拍观念、曲体结构、乐器改革、音乐教育等），进行了探讨。这些理论阐述，对汉民族音乐结构层次的深层结构层研究有着重要的意义。

李西安、军驰《中国民族曲式》（人民音乐出版社1985年2月第2版，原名《民族曲式与作品分析》1964年第1版），在论述了民歌、民族器乐曲的结构原则以及几种富有民族特色的旋律发展手法之后，对民族和民族器乐曲中的乐段（一段体），多段体、变奏体、循环体、联曲体、综合体、集曲与连环曲等曲体的多种形式和特殊规律进行了探索，为汉民族音乐结构的研究提供了基础。

此外，尚有许多前贤、同仁都在这方面作了有益的研究，在汉民族音乐结构的探讨往纵深发展方面，提供了宝贵的资料和成果。

本文是在以上研究成果基础上的一个初步探索提纲。由于汉民族民间音乐种类繁多，色彩绚丽，囿于学识，难免有挂一漏万之弊，所以，从所处地域选取福建南曲为具体对象，试对汉民族音乐结构层次的特点略作分析。为聊补以偏代全之失，因此，在对福建南曲的论述之中，亦结合其他乐种（尤其是某些古老乐种）

作些比较。

一．音乐结构的诸层次

近年来，随着各学科之间的横向渗透，音乐理论研究常从其他学科得到启示，在音乐结构的分层方面，如果借鉴生物学、语言学的成果，联系汉民族与欧洲民族传统音乐结构层次的特点，是否可以有如下几个层次的近似类比呢？

生物结构	语言结构	欧洲民族音乐结构	汉民族音乐结构
细胞	字	单音	音腔（带腔的音）
组织	词	动机	腔格
器官	词组	乐节	腔韵
系统	句	乐句	腔句
个体	段	乐段	腔调
群体	篇章	乐章	腔套
	部	组曲、套曲	腔系

在对汉民族传统音乐结构层次的“音腔”（带腔的音）的理解方面，沈洽《音腔论》指出：“所谓腔，指的是音的过程中有意运用的，与特定的音乐表现意图相联系的音成分（音高、力度、音色）的某种变化。”它与欧洲民族传统音乐的单音一样，都是结构音乐活体中的一种最小有机整体，它们的主要区别在于：欧洲民族传统音乐的单音作为一种过程来理解时，是一种音高悬的持续，是“直线式”的音过程，音与音之间构成“跃进”关系；而带腔的音可能出现的音高变化则通常是一种“递变量”，是“曲线状”的音过程。

腔格，指的是由两个或两个以上乐音所构成的音乐结构的基本单位。如果说，“带腔的音”所包含的音成分的变化是“音自身的变化”的话，那么，在这里，腔格指的就是“不同音的组合”的最小单位。它最少包括两个音，一般由三个音或者四个音组成。在由两个以上的乐音构成方面，腔格与动机有相似之处，但是，在轻重拍关系方面，动机要求更为严格，一个动机一般包括一个或几个轻拍音和一个重拍，腔格却并不强调这种轻重拍的组合关系，而有力度的轻重变化。

腔韵，意即乐曲中最具代表性、最为典型而有特性的音调。它们在曲调的反复循环中，在一定的结构地位中保持不变或基本不变。这一结构层次，从规模来看，与乐节相类，但所不同的，乐节只限于某一乐句中的某一组成部分，而腔韵却可能在许多乐句、或结构的其它部分反复出现，而成为一种贯穿性结构单位。

在汉民族传统音乐中，腔句往往与词句紧相联系，如果说词句包括字数、句式、平仄的话，那么腔句应该指的是曲调包括的板式、句幅和句式，它与乐句的对应关系甚为密切，然而，各种不同曲调的约定俗成的规式更为严格。

腔调，指的是按照一定格式而组成的曲调框架。腔套是多种腔调依一定章法联结而成的套曲。多种有内在联系的腔调形成具有不同表情功能的系统，即构成腔系。如果说腔调与乐段、腔套与乐曲组曲套曲可以类比的话，那么腔系却是汉民族传统音乐所特有的一种结构层次，它形成了自身一套独特的变化发展规律和美学体系。

下面试以福建南曲为例，对汉民族音乐结构层次的特点略作阐述。

二、从福建南曲看汉民族音乐结构层次的特点

（一）音腔

如前所述，音腔（带腔的音）作为一个音过程来理解时，它包括音高、力度、音色的变化。

在音高方面，福建南曲中音腔（带腔的音）的“曲线状”表现为两种情况：一是以基本音位为中心的曲线，二是两个基本音位之间连结的曲线。

“每一个音腔都有一个体，而体的音高感是明确和稳定的，所以它构成音腔的基本音位，在音乐活体中，它通常就是音腔的基本音级”。① 在福建南曲中，这一基本音级在乐谱里往往以琵琶骨谱的形式表现出来，而围绕着这一骨谱（骨干音、基本音位）有前、后缀音位或中间动态，因此，我们也可以称这一基本音位为核心音位，前后缀部分或中间动态为辅助音位。

前后缀部分有：滑音式、撴音式。

滑音式，指的是由较高或较低的音位向核心音位的滑行，或由核心音位向较低或较高音位的滑进。如：

〔例一〕

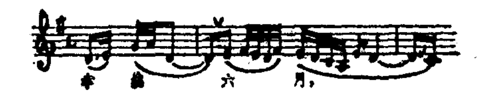


“宵”、“十”、“共”、“见”字都有前缀，其中，“宵”、“十”、“共”字是由低往高的滑行，“见”的最后一音是由高

注①：沈洽《音腔论》

向低的滑行。

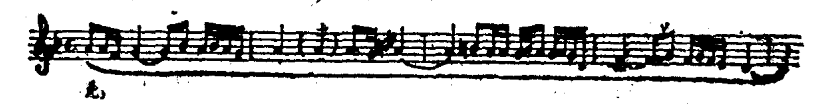
〔例二〕



"月"字的后半部分包括由高往低的前缀和继续往低的后缀。

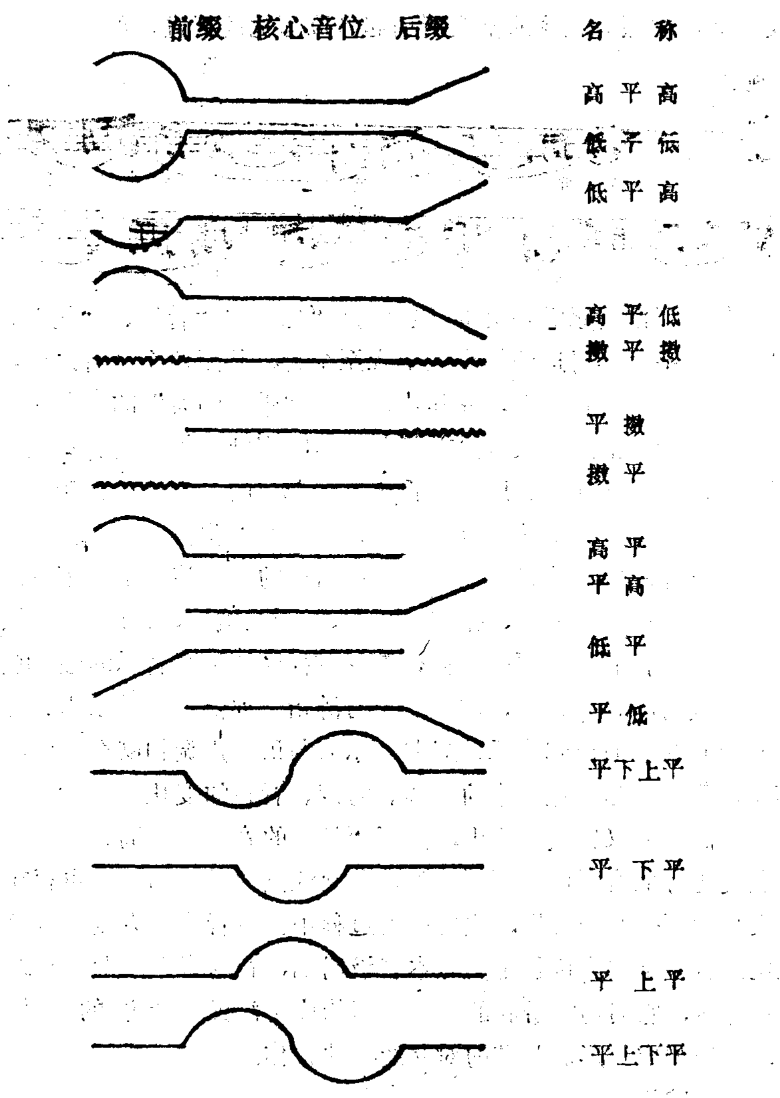
擞音式，指的是在核心音位之前或之后以波音状态变化音高，造成音位的移动。如下例第四小节的"do"音：

〔例三〕



核心音位的中间动态，指的是先出现核心音位，在其延长的中间造成音高的曲线状态。如上例第二小节围绕着"mi"的"re"与"#fa"音

对于以上这些"曲线"变化，可用如下线状表明：
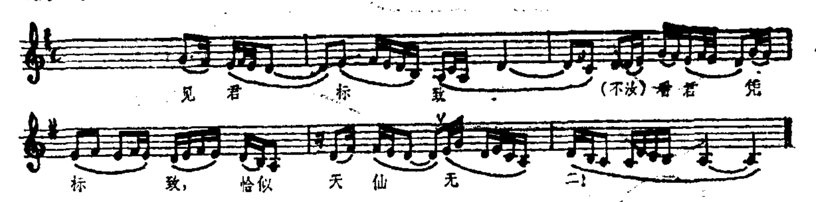


辅助因素与核心音位之间的音高变化幅度在振动频率的几赫兹、几十赫兹到半音、全音，甚至一个半全音之间。

两个基本音位之间连接的曲线状态，主要表现在音与音的转

换之间，由振动频率的渐变所引起音高感觉的滑进。如：

〔例四〕



例中，滑进感觉最为明显的是“见”、“看”、“凭”、“天”等字。其滑进的幅度在半音至全音，甚至两个全音之间。

在力度、音色方面，福建南曲中，“带腔的音”的变化主要表现在两拍以上的延长音，并且与唱词咬字吐词的“头、腹、尾”相联系，与吞吐徐疾、唇齿喉舌鼻发音部位的运用等因素相关。

以上在音过程中的音高、力度、音色的变化情况，在我国汉民族的其他戏曲、曲艺、民歌、民族器乐的演唱演奏中也都普遍存在，如：昆曲的带腔、撮腔、垫腔、叠腔、啜腔、滑腔(揉腔)、擞腔、豁腔、嚯腔、哼腔、橄榄腔、顿挫腔，潮州音乐的轻、重、活，古琴的吟、揉、绰、注，二胡的滑指、揉弦，以及京剧、豫剧、秦腔和其他说唱音乐，戏曲音乐的与语言声调相吻合的演唱等等，都能引起音过程中的音高、力度、音色的变化。

然而，在汉民族音乐中，除了“带腔的音”在音高、力度、音色变化方面有程度的不同之处，必须注意的是，同时，也存在着大量“不带腔的音”，也就是音过程中没有音高、力度、音色变化的音，基本音位稳定，基本音级明确，音与音之间形成直线式的连接，它们与“带腔的音”共同构成了汉民族音乐的音体系，相辅相成，形成和谐的对立统一的整体。
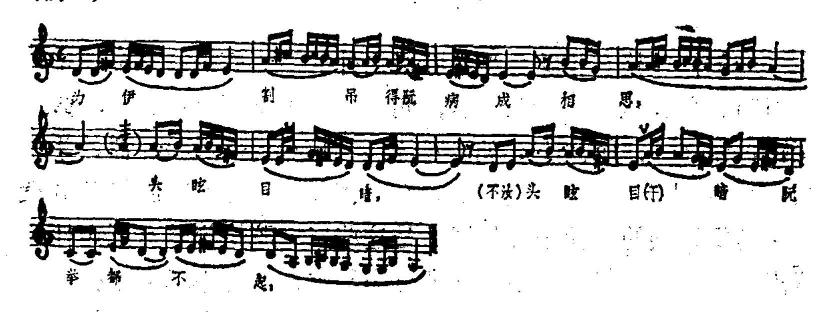
二、腔格

腔格作为汉民族音乐结构中的基本单位，在福建南曲中应以由三个音位组成的三声腔格为基础。其中，又可以按它们在旋律

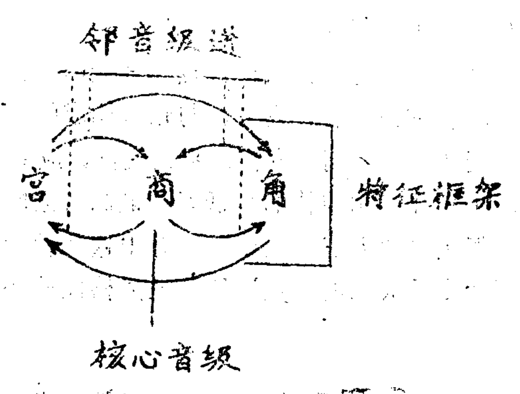
结构中的地位，分为一般性腔格和典型性腔格。

典型性腔格，是指对乐种风格特点起直接影响作用的腔格。在福建南曲中，首推由宫音、商音、与角音构成的三声腔格，以及由商、角、变徵，徵、羽、变宫，羽、变宫、应（升do）构成的三声腔格。由于在各组腔格的最低音与最高音之间形成大三度关系，所以，暂名之“大三度腔格”，并由这几种大三度腔格的并置，形成了“多重大三度并置”的特征风格性旋法。如：

〔例五〕



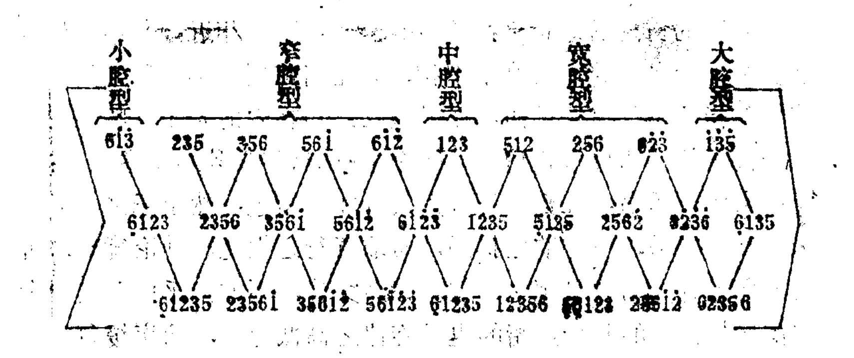
在这些“大三度腔格”中，根据各音在旋法中的地位，可分为特征框架、核心音级、邻音级进。宫、角或类比宫角（徵与变宫、商与变徵、羽与应）之间的大三度成为这一腔格和旋法进行中的鲜明特点，故称为“特征框架”。大三度进行之后，往往接以商音，或类比商音（徵与变宫之间的羽，商与变徵之间的角，羽与应之间的变宫）的音级，成为大三度框架的轴心，故称之“核心音级”。各相邻音级之间构成的级进，是这一旋法的基本因素。以图式表明，有 ⌒ 号所标的六种进行方向：



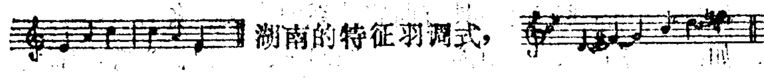
一般性腔格是指除典型性腔格之外的三声腔格。在福建南曲中有商、角、徵（re、mi、sol），角、徵、羽（mi、sol、la），徵、变徵、角(sol、#fa、mi)，宫、变宫、羽(do、si、la)，商、宫、羽(re、do、la)，，角、变徵、羽(mi、#fa、la)等三声腔格及其变体。与汉民族的其他乐种相同的是这些三声腔格都具有五声性的特点，即：以大二度、小三度进行为基础，虽有小二度下行，但是很少小二度上行）。个别特殊感情性、色彩性场合除外）。

在汉民族音乐中，除个别乐曲由两个基本音位构成一个腔格（如《新打梭标》由羽商两音构成）之外，大部分由三个音位构成一个一般性腔格，也有由四个或五个音位构成的典型性腔格。

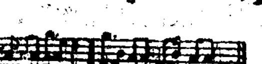
现参改杨匡民先生《湖北民歌音调系统表》列出“汉民族五声性腔格系统表”：



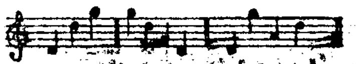
在汉民族各地域也有典型性腔格，如：西北地区的双四度框架，客家地区的单四度框架（徵羽商）西南地区的宫羽角核心，


湖南的特征羽调式，

江南地区的宫音徵音的下方小三度回绕，

东北地区的异峰突起式跳进，

粤地区的“跨越式”与“助音式中二度”相结合的腔格。以及北方《爬山调》所具有的八度或超八度的特大跳越性腔格



等。这些富有特点的腔格也成为各地音乐地方色彩的重要标志之一。

（三）腔韵

“腔韵”作为汉民族音乐结构层次中的一个重要特征，在我国古代多有文人论及。如：宋代张炎《词源（卷上）。结声正

讹》，在列举了词调结声寄煞他调的许多例子，具体说明“落韵”、“走腔”的情况后，指出：“右数宫调，腔韵相近，若结声转入别宫调，谓之走腔，若高下不拘，乃是诸宫别调矣。”此处之“腔韵”指的不仅仅是结声，而是包括结声在内的一个有特性的音乐结构单位。明代朱载堉《乐律全书·律吕精义外篇》卷三云：“观诸家所著乐书，凡数十万言，其辞非不富也，然于乐之本旨犹昧。其论歌谱，舍腔韵之抑扬，而取五行之生克。其论舞谱，舍功能之形容，而取日躔之方位。附会穿凿，不亦甚乎！”其“舍腔韵之抑扬”的腔韵，指的也是旋律之高低起伏，徐疾缓急。
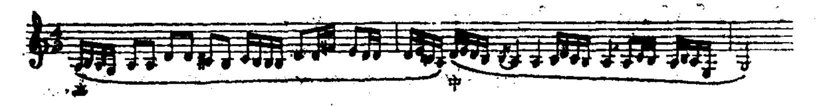
在福建南曲中，腔韵作为乐曲中最具代表性、最为典型而有特性的音调，常在一定的结构地位中保持不变或基本不变，成为腔系、腔调、腔句的重要标志。

从福建南曲看，腔韵大致有如下类别和形式。

1.滚门性腔韵、曲牌性腔韵和曲目性腔韵。

滚门，在福建南曲中具有曲牌体系的含义。各种不同的滚门，如：《倍工》、《中滚》、《二调》、《锦板》等，都代表着一定的管门(调门)、撩拍(眼板)、节奏、调式和旋法特点。因此，所谓“滚门性腔韵”，就成为同一曲牌体系各曲牌之间所共有的贯穿性音调，而使曲牌与曲牌之间保持紧密的联系。如：作为《倍工》这一滚门所共有的腔韵是：

〔例六〕



它出现在《倍工》这一滚门的所有曲牌唱腔中，如《倍工·迭字》、《倍工·玳环着》、《倍工·七娘子》、《倍工·带花回》等。

同一滚门中，或因唱词内容的不同，唱词格式之差异，而在

总的共同点基础上，作不同的独具特性的音乐处理，并且这种处理已经形成比较稳定的格式，便有一定的曲牌名称，这一曲牌所特有的典型性音调，即称之为“曲牌性腔韵”。如：同属《倍工》滚门的各曲牌，除共同的“滚门性腔韵”之外，还有不同的“曲牌性腔韵”。《倍工·七娘子》中，《七娘子》的曲牌性腔韵是：

〔例七〕



《倍工·带花回》中，《带花回》的曲牌性腔韵是：

〔例八〕

这些曲牌性腔韵成了曲牌与曲牌之间的区别的重要标志。

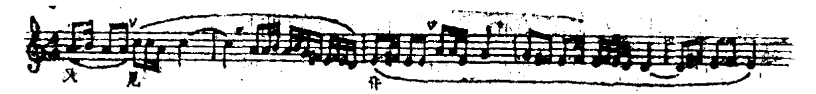
此外，某些曲牌在具体运用过程中，根据感情、内容的需要，也有一些曲目所独具的特性音调。如《心头闷焦焦》，全面贯穿着“中玉交枝”的腔韵，曲中唱到“花鼓闹招摇”时，在花鼓公婆的唱腔中引进了《凤阳花鼓》的旋律，为音乐带来了风趣诙谐的色彩，使花鼓公、婆的形象更显鲜明。在这里，《凤阳花鼓》的旋律片断就成了《心头闷焦焦》这一曲目所特有的插句，我们称之为“曲目性插句”。

2.大韵、短韵与高韵、低韵

在福建南曲腔韵中，大韵、短韵、截韵之间的区别，主要在于旋律、板式、篇幅以及表情特点。

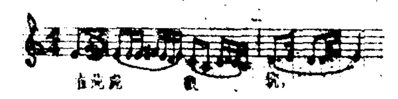
大韵，旋律委婉，节奏悠长，多慢三撩（4/2拍子）、紧三撩（4/4拍子），所占板位一般在三至六板之间，常以拖腔形式强调重点唱词，突出中心内容，充分抒发内心感情。如“长寡”大韵：

〔例九〕



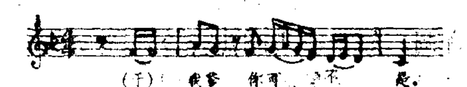
短韵，多为大韵的简化或节奏紧缩，多用紧三撩（4/4拍子）、叠拍（ $\frac{2}{4}$拍子），一般在一至三板左右，在叙述性唱词中起铺衬、陈述作用。如“长寨”短韵：

〔例十〕



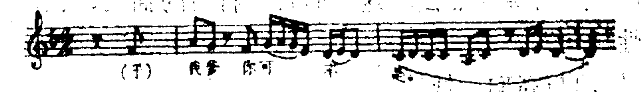
在“中滚”中，还有一种比短韵更简化的腔韵形式：蝈滚。蝈，河南方言念“kuty”，意即少了一段，似半腰截。蝈滚（音kuty kuny），乃因将中滚腔韵只取其半而得名。如《劝爹爹》一曲中：

〔例十一〕



按原“中滚”短韵应在“是”字后面有一小节的拖腔：
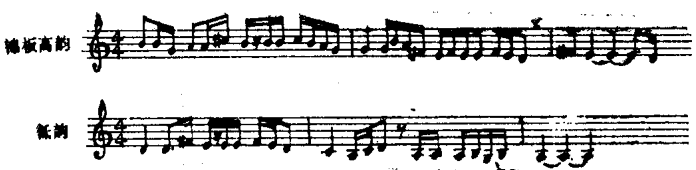
〔例十二〕



“蝈滚”则将其拖腔拦腰截去，所以，亦可称之为“截韵”。

高韵、低韵，是在同一滚门或曲牌中，因旋律活动音区不同而形成的两种腔韵形式。高韵多活动于高音区，低韵常回旋于低音区。同一滚门、曲牌的高韵与低韵之间，常形成四度、五度的旋律移位或自由移位关系。如：
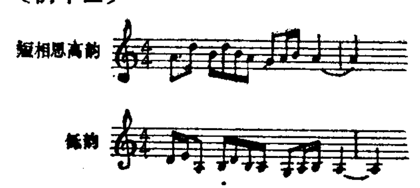
〔例十三〕



长滚、福马郎、浆水、寡北、序滚、北相思、沙淘金等，情况均与上例类同。

也有高韵、低韵之间形成八度移位或上下八度相互呼应的。如：

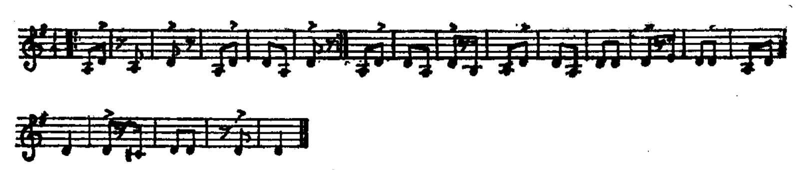
〔例十四〕



双闺、相思引、叠韵悲、竹马儿等，情况亦与此相类。

腔韵与腔格作为音乐结构中的不同层次，腔格是腔韵的基础，腔韵是腔格的组合，一个腔韵中往往包括几个或十几个腔格，如（例六）“倍工”的腔韵就包括了si.la.sol,re.*do.si,re.*fa.mi,re.mi.do,mi.re.si,do.si.la, si.la.mi,la.mi.sol 等八个腔格。其中既有一般性腔格，也有典型性腔格。

在福建南曲中，不仅声乐曲（指套、散曲）中有腔韵，而且在器乐曲（谱）中也有腔韵，它作为器乐套曲各节的贯穿性旋律，使通套相协。如：《八骏马》中的



它贯穿于全套八节的每节结尾，形成相互呼应的特性音调。《四时景》中的
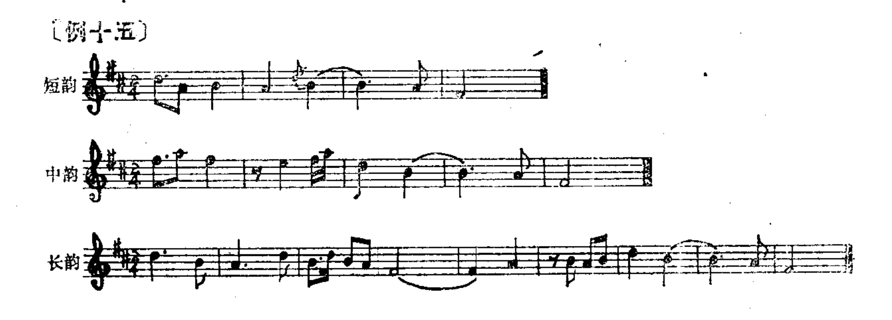


《百鸟归巢》中的都是贯穿于全套各节的特性旋律。

在我国汉民族其他古老乐种中，也都存在与腔韵相同的结构层次。如：昆曲中有“主腔”，王季烈《螾庐曲谈（卷三），论谱曲》第四章题为“论各宫调之主腔”，对此作了专门阐述：“凡某曲牌之某句某字，有某种一定之腔，是为某曲牌之主腔。如懒画眉第一句之末一字，阴平则用四上尺上上四，阳平则用合四上尺上上四，此上尺上上四，即为懒画眉之主腔；山坡羊第四句之第五字，及第七句之第六字，阳平用合四上合四上，或合四上合四合，阴平用四上合四上，或四上合四合，此末一腔之用上或用台，视其下一字之为去声或上声两不同，（如下一字为去声，则用尺上四腔。故如字之末一腔用上，如下一字为上声，则用工合四腔，故此字之末一腔用四）而其前四腔之四上合四，即为山坡羊之主腔。”这就表明了“主腔”就是在结构中一定位置经常出现的旋律，并且指出：“欲知各曲之宫谱，某处为主腔，某处非主腔，宜取同曲牌之曲多支，将宫谱中之腔格逐字比较，其支支一律，毫无改变之腔格，即是主腔也。其余因四声阴阳而改变之腔格，俱非主腔。”这里既阐明了主腔在旋律结构中的地位及其辨别之标志，也说明了主腔与腔格的关系，以上所论，原理与福建南曲相同。

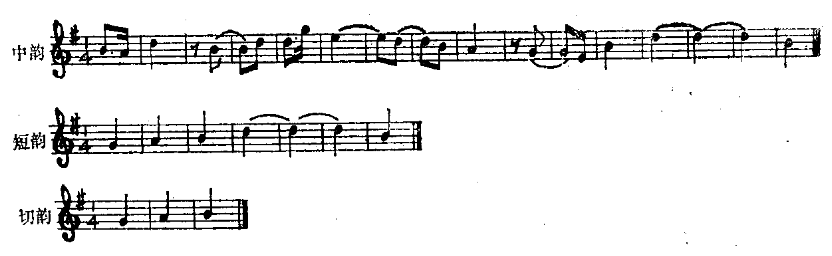
在赣剧青阳腔中有“长韵”、“中韵”、“短韵”、“切韵”之称，如〔红袖袄〕曲牌类，下句帮腔：

〔例十五〕



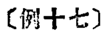
〔驻云飞〕曲牌类上句帮腔：
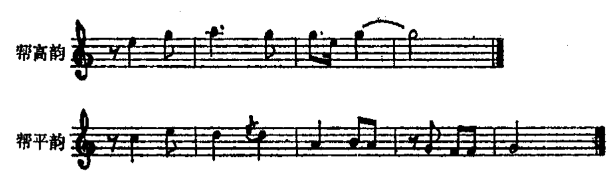
〔例十六〕



从以上几例的对比看，赣剧青阳腔之“长韵”、“中韵”、“短韵”、“崛韵”“切韵”的区别，与福建南曲腔韵之“大韵”、“短韵”、“崛韵”（截韵）情况相同，是与行腔旋律之拍数相联系的一种变化方式。

江西瑞河高腔戏中有“帮平韵”、“帮高韵”。
如：〔怨恨歌〕中：





其情况与福建南曲腔韵中的“高韵”、“低韵”相同。

弹词音乐中的高旋与低旋，长腔与短腔，情况亦相类同。

此外，琴曲中的“曲韵”也成为贯穿各曲的特性音调，想来福建南曲器乐曲中的腔韵与此不无联系吧。

由此可见，腔韵确已成为汉民族音乐结构层次中具有普遍意义的一个组成部分。

（四）腔句
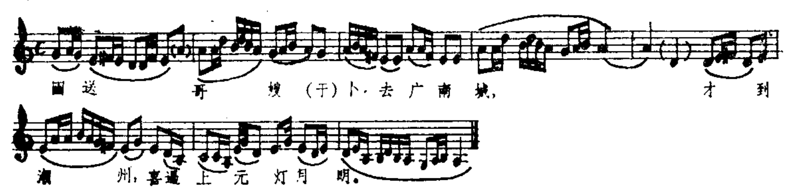
腔句在汉民族音乐结构层次中的地位，与欧洲民族音乐结构层次中的乐句基本相同，唯腔句在各腔调内部有比较固定的规式。其规式主要表现在句式、句幅和腔韵在腔句中的运用情况，而其中的句式、句幅又与板式、板位相关。

福建南曲作为曲牌体的一个乐种。腔句规式也主要表现在以下几个方面：

1.腔句与撩拍。在福建南曲的每一曲目并开头所注的撩拍记号（如：慢三撩、紧三撩、叠拍、七撩），实际上只是标明通常所说的“板眼”的“眼”数。一定的滚门（曲牌系统）与一定的撩拍相联系，如《长滚》、《长潮》、《相思引》等用慢三撩，《中滚》、《福马郎》、《中玉交枝》、《锦板》等多用紧三撩，《倍工》、《山坡羊》、《山坡里》与七撩相伴，《寡叠》、《潮叠》等用叠拍，这就明确了腔句的基本板式，也就是将它们各自是在怎样的一种撩拍格式内展开作了规定。

2.腔句与拍位。每一腔调往往由几个腔句组或，对这些腔句的拍位的相对规定，不仅为作词提供了要求和依凭的格式，更重要的是造或了腔句之间在结构的不同部分之间的句幅的宽紧张弛对比。如《潮阳春》一般在四个腔句中，往往构成拍位之间的慢三撩的三、三、二、三的布局。《短相思》常构成上下句之间的互补结构，如：上句是五个拍位，但第三拍位只是在拍上收束，下句即从第一撩开始，延续三个拍位，而使上下句之间形成一气呵成的整体。如：

〔例十八〕因送哥嫂



在福建南曲的腔句结构中，类似例中上句由末撩往拍位的延续称为坐撩，在许多曲牌中都存在。同时，这种节奏型在我国其他古老乐种(如昆曲，西安鼓乐等)的腔句结构中也普遍存在。在昆曲中称为“过板”、西安鼓乐中叫“掐拍”，因此，我们是否可以把这种“坐撩”、“过板”、“掐拍”作为汉民族某时期某些乐种腔句结构所共有的节奏特点呢？

3.腔韵与腔句。腔韵作为腔句的一个组成部分，在福建南曲中，按其在各基本句式中的结构位置，有句头韵，句尾韵，句中韵以及上下句首尾呼应等，其中以句尾韵为基本形式。

句尾韵，即腔韵出现在基本句式的末尾。其作用，除具有与诗词押韵相一致的“以同类乐音置于同一位置上的重复，构成声音回环之美”外，还有明确调式，肯定基本情绪的意义。如：
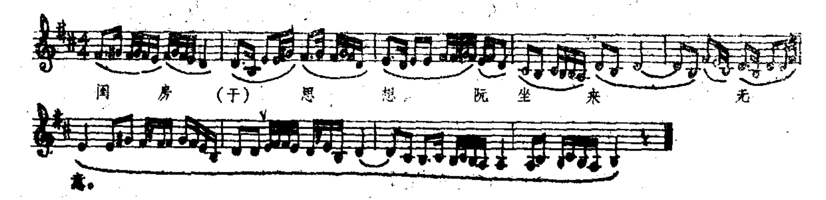
〔例十九〕



腔韵出现于基本句式中间的，称为句中韵。这种形式当与诗词中的同类押韵方式有关。沈伯时《乐府指迷》云：“词中多有句中韵，人多不晓。不惟读之可听，而歌时最要叶韵应拍，不可以为闲字而不押。”沈雄《古今词话》曰：“周筜谷言：换头二字用韵者，长调颇多，中间更有藏韵。”《憩园词话》说：“宋词暗藏短韵，最易忽略。如惜红衣换头二字，木兰花慢前后段第

六七句平平二字'霜叶飞起'句第四字，皆应藏暗韵，此外似此者不少。换头二字尤多，虽宋词未必尽同，然精律者所制，则必用暗韵。”此处“藏韵”、“暗韵”皆与“句中韵”同义。南曲中的散曲，实为词与音乐的综合，因此，词中的句中韵亦被运用于唱腔旋律。如《恍惚残春》（潮阳春·五开花）中，“潮阳春”的滚门性腔韵以简缩形式出现作句中韵，“五开花”的曲牌性腔韵则接于此后作句尾韵。

〔例二十〕



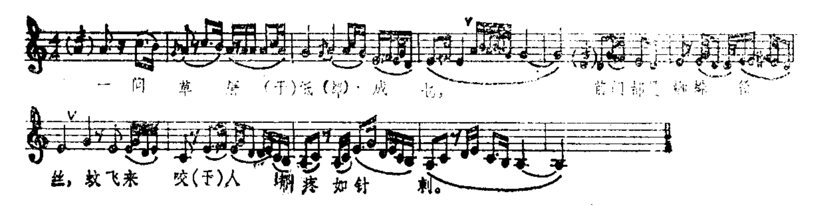
腔韵出现在基本句式开头的，称为句头韵。如《出汉关》一开头就在“出”字上用了“潮阳春”腔韵的简化形式，接着在句末“此”字上又用了它的基本形式，以拖腔出现。

〔例二十一〕



上下句首尾呼应，指的是上句开头以一腔韵为始，下句结尾又以另一腔韵收束，此两腔韵之间在音调上互有关联，形成对应关系。如《一间草厝》（望远行），上句开头“一间草厝”用“望远行”的高韵，下句结尾“疼如针刺”则用低韵，构成上下句头尾的高下相须，始末相承。
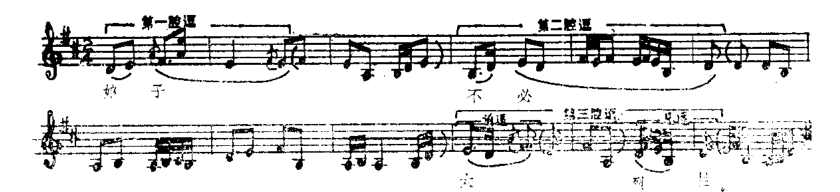
〔例二十二〕



同属曲牌体的昆曲，腔韵除在腔句结构部位中出现的情况与上相类之外，还对在曲牌中某句某字用主腔亦有一定的规式，如前所引王季烈“论各宫调之主腔”中，懒画眉之主腔用于第一句之末一字，山坡羊主腔出现在第四句之第五字及第七句之第六字。并且指出：北曲中的主腔，变化尤多，不易指定，但也有可以指定者，“如北黄钟喜迁莺与出队子之第一句，其末一字用合工、合尺上(喜迁莺用叠句起者、此腔用在第二句之末一字)，北中吕朝天子之第三第六等句，其末一字皆用尺工尺上，北越调紫花儿序、小桃红、天净沙、调笑令诸曲末句之末二字，皆用工尺上一四上，皆为其主腔所在也。”

在汉民族的戏曲音乐、曲艺音乐中，尚有板式变化体的唱腔体式，其中影响腔句这一结构层次的因素，除了句末的腔韵贯穿之外，尚有腔逗的划分，腔句的板式规范。以京剧为例，腔句中的腔逗之划分与唱词音节相关，一般说来：十字句分为三、三、四，七字句以二、二、三划分。与此相适应的唱腔的腔逗划分亦有一定结构，每个腔句常分成三个腔逗。如：二黄原板

〔例二十三〕



此腔句在板眼方面的规式是：第一、二腔逗均从板上起唱，第三腔逗的前逗起于板上，后逗起于眼上；全部都落在板上。并且各腔逗在落音方面亦有规律：第一腔逗落在“商”(re)音，第二腔逗落在“宫”(do)音，第三腔逗如果象上例中没有拖腔落在“宫”(do)音，有拖腔则落在“羽”(la)音。它们作为一般规律，成为二黄原板上句腔句的范式被普遍运用，其余变化均为这一范式的变体。

同样，京剧二黄原板的下句，西皮原板的上下腔句，以及其他乐种的各种曲牌、板式的腔句，亦都有一定的腔逗板式规律可循。

一些乐种中，除在一般腔句有较普遍的规式之外，还形成了一些特殊腔句的规式。如豫剧慢板上韵的变化腔有：三句腔、两句腔、一句腔；下韵的变化唱法有：一串铃、拐头腔、倒桩句、一口喃，豫剧慢二八板的变化唱法有：垛句腔、一串铃、上韵挑腔；飞板的上韵有一般唱法、挑腔唱法之别，下韵有一般唱法、破腔唱法、锁腔唱法之分。总之，各种腔句的基本格式和变化腔、变化唱法，都是有规可循，有法可依，然而又可灵活运用，变化万千。

(五)腔调

在汉民族音乐结构层次中，腔调作为表达完整或相对完整乐意的结构单位，与欧洲音乐中的乐段相类似。然而，一定的腔调还具有一定曲调结构框架的意义，因此，在汉民族传统音乐创作中，有所谓“乐出既成，曲依调行”的说法。此“调”即“腔调”，其组成包括：腔韵的运用、句法、板式等因素。现从以下几个方面来分析福建南曲的腔调结构。
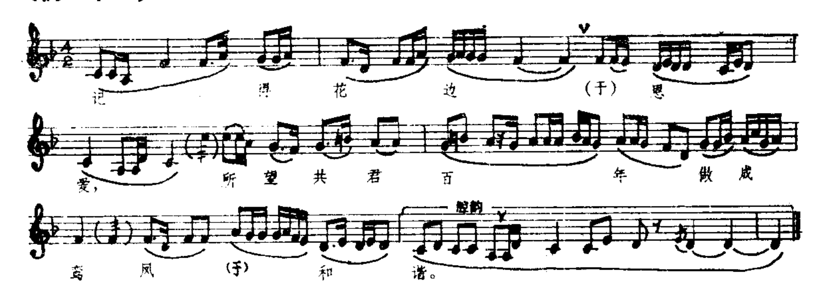
1.腔调与腔句、腔韵

在福建南曲中，一般说来，腔句是腔调的基础，腔调多由两个以上的腔句组成。有些腔调的两个腔句贯穿着一个腔韵；有些

腔调又往往在一个腔句中贯穿着一个腔韵。因此，随着腔韵在腔句结构中运用情况的不同，腔韵在腔调中的运用也形成了不同的类型。大致有：单韵体、双韵体、三韵体等。

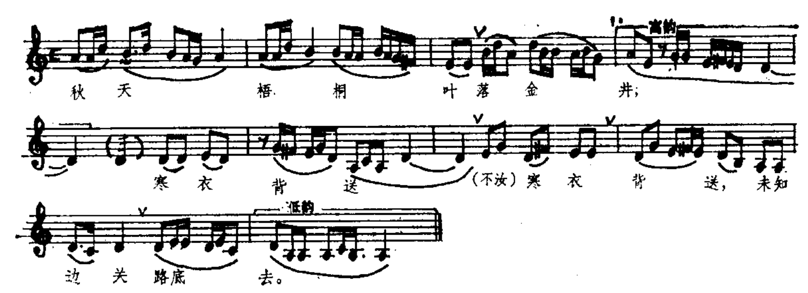
单韵体，即：在腔调的各腔句中，只有一个特性旋律的贯穿。如：《长滚》的基本腔调由两个腔句构成，但只用下句的结尾拖腔为腔韵，上句结尾乃由下句腔韵中的片段变化而来。

〔例二十四〕



双韵体，是在腔调的各腔句中有两个腔韵贯穿。如《福马郎》由两个腔句构成，上下腔句分别以高韵、低韵为基础，交替出现。

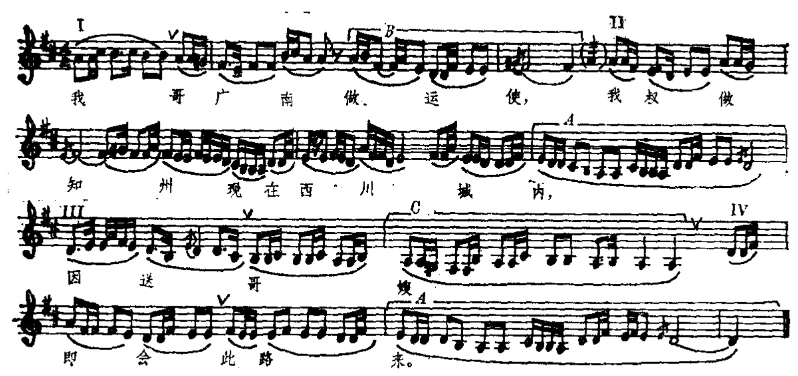
〔例二十五〕



三韵体，指的是在腔调的各腔句中有三个腔韵贯穿。如《潮阳春》的四个腔句，贯穿着三个特征音调，分别以“宫”“角”“徵”为基点音，我们暂且称之为“宫音腔韵(A)”、“角音腔韵

(B)”、“徵音腔韵(C)”，各腔句对腔韵的运用情况是：I_B II_A III_C IV_A。

〔例二十六〕



2.腔调与板式

在汉民族传统音乐中，一定的板式(板眼、撩拍)与一定的旋律型态结合，为旋律发展提供了相应的节奏基础，因此，一定的腔调往往也与某些板式相联系，玉田生《证曲旨要》云：“歌曲令曲四揩匀，破近六均慢八均，官拍艳拍分轻重，七敲八揩靸中清。”由此看，当时对歌曲、令曲、破、近、慢等腔调类别的板式是有一定规定的。在福建南曲中，这种不同腔调类别对板式的运用也有相应的规律可循。一般说来，《长潮》、《长滚》《长寡》《长绵答絮》、《长玉交枝》、《倍工》、《大倍》、《中倍》、《竹马儿》、《汤瓶儿》等带“长”、“倍”、“儿”字的腔调，类归慢三撩，七撩；《潮叠》、《寡叠》、《声声闹叠》、《什相思叠》、《锦香叠》、《锦板叠》、《玉叠》、《双闺叠》、《福马叠》、《滴滴金叠》、《风餐叠》、《望远叠》、《麻婆叠》、《相思引叠》、《序滚叠》等殿以“叠”字的腔调，均用叠拍。其余《中滚》、《中潮》、《中玉交枝》、《中望远行》

等以“中”为前缀的腔调，多用紧三撩。

3．腔调与句数、句式
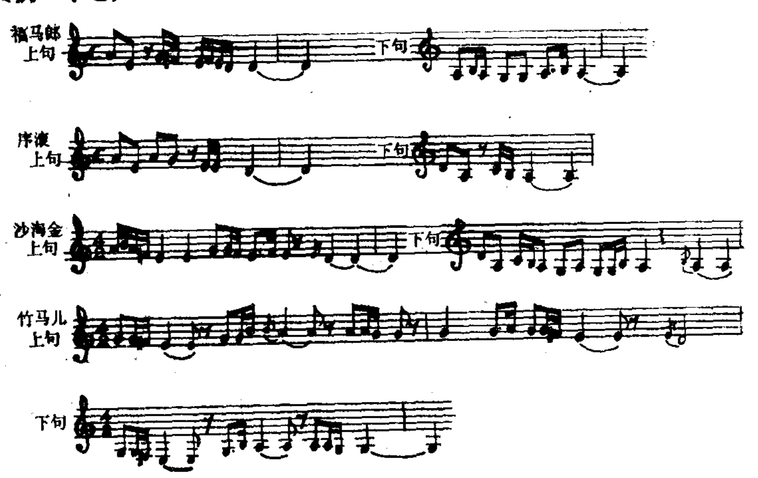
腔调多由若干腔句组成，因此，句数、句式的规范亦成为腔调的重要标志。如前所举之（例二十四）《长滚》由两个腔句组成，上句句幅比下句短，占慢三撩的两个拍位，下句句幅较长占慢三撩的四个拍位，末尾以拖腔形式出现腔韵，并且每个腔句均由第二撩开始，上句落在第一撩，下句落在拍上。（例二十五）《福马郎》亦由两个腔句组成，基本句式是上句从拍上起唱，结束在拍上，占五个拍位，下句从紧三撩第五拍位的第二撩开始，结束在第十个拍位的第二撩，占五个拍位，并且各腔句结尾都分别出现高韵、低韵，各腔句亦分别由两个腔逗组成。（例二十六）《潮阳春》由四个腔句组成：第一腔句从慢三撩的第二撩起唱，占两个拍位，结束在第二个拍位的第一撩上；第二腔句从第二撩开始，占三个拍位又二撩，结束在第五个拍位的第三撩；第三腔句起唱于拍上，占两个拍位，结束在第七个拍位的第三撩，第四腔句从拍上起唱，占三个拍位，结束在第十个拍位的第一撩，各腔句中腔韵的运用情况已如前所述。

以上句数、句式在各腔调中都有大致的规范，成为各曲目的基本组成部分，而在各曲目的开始、结尾多有变化。（详见“腔套”部分的论述）。

值得注意的是某些腔调之间，腔韵大致相同，因此，板式、句数、句法就成为区别腔调的重要标志。正如王季烈指出的：“各曲中虽各有主腔，但未必悉如前二曲（按：懒画眉、山坡羊）之主腔，可以确为指定。如仙吕之忒忒令与园林好沉醉东风，商调之二郎神与集贤宾，其腔格颇多相同，听之不易分别，必考其句法，检其板式，而后可断定为某曲，此因同宫调之曲，其主腔大略相同故也。”福建南曲中的《福马郎》、《序滚》、《沙淘金》、《竹马儿》就属这

种情况，它们都是五空管，在腔格、腔韵方面有许多共同的因素：

〔例二十七〕



其区别在于：（1）板式：《福马郎》、《序滚》是紧三撩(4/4)，《沙淘金》、《竹马儿》是慢三撩(4/2)过紧三撩(4/4)；（2）句式：基本上都是上下句结构。《福马郎》高韵、低韵分别在上下腔句之结尾；《序滚》以低韵为下句尾，高韵出现在上句开头；《沙淘金》也以高韵、低韵分别为上下腔句之结尾，但是时有另外插句在中间出现；《竹马儿》以高韵为上句结尾，下句却换为以"徵"为中心音的另一腔韵。（3）句幅：《沙淘金》、《竹马儿》较遇徐舒缓，上、下句各为三（四）个拍位与六个拍位；《福马郎》、《序滚》稍紧凑简朴，上、下句各为四个拍位与五（六）个拍位。

正因为如此，所以，杨荫浏先生在《中国音乐史纲》中指出："各个曲牌之所以成为各个曲牌，而与其他异宫调或同宫调之曲牌有别，是在形成各个曲牌的许多乐语各自的结构与其相互间发生联络、对比、呼应等关系的情形之不同，并不是根据了某曲牌中的一二乐语，便能把握得住那个曲牌的特性的。"

在板腔体的汉民族传统音乐中，对于板式、句法的要求也有

明确的规范。如：京剧中的慢板是一板三眼的板式，句幅较宽，必须为唱腔提供较大的回旋余地。原板是一板一眼，句幅适中 。流水板、快板是有板无眼，句幅紧凑，多一字一音。同时对各腔调（二黄、西皮、反二黄等）板式的上下句的腔逗、起句收句的板眼位置、结束音都已形成了较为统一的规律，被人们所共同承认和使用。

（六）腔套

在汉民族音乐的声乐体裁中，一首歌词或一首唱词往往由几个段落组成，与此相配合的曲调，可能是一个腔调的反复或变化反复，也可能由几个不同腔调连接而成；同样，在器乐体裁中，也有以一个基本腔调为基础作多种变奏，和由几个腔调联缀而成的套曲形式。因此，腔套从其所含腔调数量看，有单腔调腔套和复腔调腔套两大类。

1.单腔调腔套

单腔调腔套，指的是以一个腔调的重复和变化重复为基础而构成的多段曲体。在福建南曲中，根据各腔调中所含腔韵数目、腔韵组合形式的不同，又有单韵循环，双韵循环和三韵循环的区别。

单韵循环，是全曲以某一滚门，曲牌中的某一腔韵为基础，作贯穿发展。如《盘山过岭》，全曲运用“长滚”多活动于低音区的腔韵作贯穿旋律，而与词中感情切合，在唱词押韵之处，以“长滚”腔韵作拖腔，使词韵与腔韵之韵位相统一。（曲谱见《南曲选集》第182至184页）。

双韵循环，全由以同一滚门、曲牌的两个腔韵为基础作循环变奏。就中又有：双韵并置循环、双韵主次循环、双韵重叠循环等。（1）在一个唱段中，所用的两个腔韵处于同等重要的地位，作有规律的相间循环，称为双韵并置循环。如《秋天梧桐》、全曲以“福马郎”的高、低两个腔韵为基础，进行循环变奏，构成

有规律的上下句交替，最后殿以略带展开性的结尾。其结构图式为I_{AB}、II_{AB}、III_{AB}结尾。（曲谱见《南曲选集》第21页）。（2）双韵主次循环，指的是两个腔韵运用在一个唱段，其中之一得到较为充分的展开，处于主要的、支配的地位，另一腔韵则稍次之，而起陪衬、补充作用。如《念月英》，运用了“双闺”的两个腔韵，其中主要运用了高韵，它在结构动能中占有重要地位。低韵却处于陪衬、补充位置。其结构图式为：$AA^1BA^2B^1A^3B^2A^4A^5A^6$。（曲谱见《南曲选集》第155～156页）。（3）两韵循环过程中，各自分别反复之后，再接他韵，称为双韵重叠循环。如《一炷香》，运用“序滚”的低韵、高韵作循环变奏，在结构中部，分别均作反复，其结构图式为：BABBAABBAABABB。具有使音乐主题在重复、巩固中发展，在不断发展中加深印象的意义。曲谱见《南曲选集》第201～204页）。

三韵循环包括三韵回旋、三韵主次循环和三韵起承转合等。（1）三韵回旋，是在三韵中有一个起主导作用的腔韵反复多次，在其反复之间，分别插入其余两个腔韵。如《小妹听我说》（潮阳春），共有三个腔韵，其中腔韵A起主导作用，以它开头、结尾，中间反复多次，在它反复之间，插入腔韵B、C。全曲结构图式为：ACABACABACACA结尾（A）。（曲谱见《南曲选集》第80—82页）。（2）三韵主次循环。实际上“三韵回旋”亦属主次循环，只是其主部的反复出现更有规律，因此，这里所谓三韵主次循环，主要指的是其主次关系虽然明确，但是主次相间较为自由。如《谢小姐》（叠韵悲），全曲包括A、B、C三个腔韵，以B为主，各韵分段循环。其结构图式为：AAABCBCBCBBCBCBCBCBBBCBBB。（曲谱见《南曲选集》第16～19页）。（3）三韵起承转合，由三个腔韵构成起、承、转、合结构，其中必有一韵需出现两次，担任“承”、“合”部分。同时，作为“转”部的腔韵，需在曲调的某些方面（如旋律线、节奏、调式、

音区等)与其他部分构成一定的对比。如《听见杜鹃》(长潮)，其结构图式为：ABABCBABCB结尾(B)。A、B分别以角、宫音为中心，旋律活动于中、高音区，C以低徵为基点，旋律活动于低音区，作为“转”部，在音区上与A、B形成较为鲜明的对比。(曲谱见泉州市南音研究社1959年油印本《南曲选集》第十七集)。

说唱音乐，戏曲音乐中的单曲变化反复，民歌、歌舞音乐中以一个曲调的变化反复为基础的分节歌，器乐曲中的一个曲牌的多次变奏，都属于单腔调腔套。说唱、戏曲中的板式变化体的唱腔结构中，更是以一对上下句为基础，在速度、节奏、行腔等方面加以变化，形成各种板式，而以各种板式的连接来构成腔套。在板式变化体的腔套内部，常形成“散——慢——中——快——散”的速度、节奏形式的变化规律。并且这种规律也在其他乐种中被普遍运用。

2.复腔调腔套

由两个以上腔调所构成的腔套，在汉民族传统音乐中经常遇到。从各腔调之间的关系看，有：联套、集曲、犯调。

在联套中，各腔调都以完整的形式出现，因此，形成各腔调个体的顺序联缀。福建南曲“指套”就属于复腔调的联套。如《记相逢》，包括“中倍外对后庭花”、“相思引”、“锦板”、“锦板叠南柯子尾声”等腔调。《玉箫声》由“倍工五圆美”、“生地狱”、“沙淘金”、“锦板春夜月”等腔调组成。《我一身》联缀了“山坡羊”、“中倍石榴花”、“剔银灯”等腔调。在这些联套中，从宫调看，以同宫系统联套为多，也有异宫系统联套；前者如《亏伊历山》，所用“野韵悲”、“锦板四朝元”、“锦板叠”、都属五空管(G、C宫系的综合)，并且都是羽调式，在腔韵方面也有许多相通之处；后者如《为人情》，首出由五空四伬管(C宫系统)的“大倍忆王孙”，转入四空管(F宫系统)的“二

调·二郎神”，次句是四空管(F宫系统)的“长滚”、“阳春·七巧图”，三句“寡叠”又回到五空四伬管(C宫系统)。从板式的连接看，常从散头开始，由慢而快，作七撩(8/2)、慢三撩(4/2)、紧三撩(4/4)、叠拍(2/4)散尾的连接。如《趁赏花灯》，头阕由散板起唱，接以七撩(8/2)，二阕仍为七撩，三阕由慢三撩(4/2)转紧三撩(4/4)，四阕由紧三撩(4/4)接散板尾声。从腔调、腔韵看，一套中，常有主要腔调、主要腔韵的贯穿。如《良缘未遂》，由“竹马儿”、“序滚”、“序滚叠”组成，以“序滚”为主要腔调，“竹马儿”与“序滚”的上句腔韵又基本相同，因此，它也就成为主要腔韵，贯穿全套，作为“通套相协”的重要因素。

集曲是词调、散曲、戏曲音乐、曲艺音乐、器乐曲经常使用的一种结构形式。福建南曲中，在一个唱段里集用不同滚门、曲牌的腔韵或腔韵片断，经重新组合，常成为完整曲调，另立名目，如《五供养》、《巫山十二峰》、《中滚十三腔》等。其中又可分为同宫系统的组合和不同宫系统的组合。

《五供养》、《巫山十二峰》、《中滚三隅犯》属于同宫系统的多种腔调的腔韵的集合。《五供养》集用了望远行、浆水、竹马兜、中寡、玉叠等五种腔调的腔韵，均属五宫四伬管(C宫系统)。《中滚三隅犯》集用了四空管(F宫系统)的中滚、水车、二锦等三种腔调的腔韵而组成新曲。《倍工·巫山十二峰》集用了五空管(G、C宫系统)的一江风、驻马听、九串珠、暮云卷、玳环着、水底月、黑毛序、风霜不落叶、白芍药、石榴花、五节樽、悮佳期等十二种腔调的腔韵。

不同宫系统腔调的腔韵集合较为典型的例子是《中滚十三腔》，它综合运用了中滚、水车、玉交枝、望远行、福马郎、潮阳春、相思引、北相思、叠韵悲、双闺、驻云飞、锦板、二锦等腔调的腔韵。宫音系统从F开始，历经C、D、C与G的交替，再回到F宫系统。

这种单腔调腔套、复腔调腔套(联套、集曲)的结构形式，从汉代相和大曲开始，到隋唐大曲、法曲，宋代鼓子词、赚词、赚套、诸宫调，宋元北杂剧、南戏，明代传奇，明清以来的各种戏曲、曲艺、民族器乐中，都普遍被使用着。

(七)腔系

腔系作为由多种腔调或以某一腔调为基础的多种变体所组成的腔调体系，大致可以分为单腔调腔系和多腔调腔系。

1.单腔调腔系

板腔体的戏曲、曲艺唱腔体式中，同一腔调的多种板式变体应属此类。如：京剧二簧腔系中，包括二簧原板、二簧慢板、二簧垛板、二簧散板、二簧导板、回龙；西皮腔系中，有西皮原板、西皮慢板、西皮二六、西皮流水、西皮快板、西皮摇板、西皮散板、西皮倒板。然而，板腔体腔系的腔调变体远不止这种板式，还有行当、流派、移宫换调等的变化。在行当方面，同一腔调往往由于音色的不同(如旦角用小假嗓，老生用本嗓，净角用炸音，小生用阴阳嗓等)、旋律线状的不同(如旦角更柔婉华丽，老生更舒展流畅，净角多质朴粗放的线条，老旦在华美中含苍劲等)、旋律音区的不同(如西皮中，生、旦唱腔形成五度、四度的移位关系)，而形成不同行当之间的腔调变体。在流派方面，同一行当由于各演唱者声音条件的差异、审美观点的不同、擅长表演的人物性格感情素质的区别，也可形成不同的流派性腔调变体。在宫调转换方面，反二簧可以看成是二簧腔的以徵为宫的变体。除此之外，在各腔调不同的板式内部由于旋律活动音区的不同，还有高音腔、中音腔、低音腔的差别。(详见刘吉典《京剧音乐研究》)。

在曲牌体的戏曲中也有单腔调腔系的存在。如：芗剧、歌仔戏《七字调》就有多种变体，《七字正》多活动于高音区，《七字低调》突出低音区的运用，旋律低迴委婉，《七字高调》常在高

音区回旋，旋律活动幅度较大，《七字哭调》以徵羽调式的对比为特点，《七字反调》用旋律移位和变换定弦方法造成旋律音区的调式色彩的变化，如果把和它关系紧密的《台湾大哭调》、《台湾小哭调》以及《大哭四反》加进来，确已形成了相当丰富多样的一个“七字调腔系”。川剧中的《驻云飞》，也有多种变体，如《老若驻云飞》、《若驻云飞》、《若驻云飞二流》、《甜驻云飞》、《驻云不飞》、《驻云半边飞》等，从某种意义上说，亦已具有一个小腔系的意味。

我国民间歌曲中，也存在着大量的以同一曲调来填上多种不同歌词并流传各地的情况，如果把同一曲调的这些不同内容、不同地域、不同乐种的变体加以梳理的话，似亦可以作为某种腔系看待。目前已经引起注意的有《春调》(孟姜女调)、《茉莉花》(鲜花调)、《绣荷包》、《叠断桥》等。在实际音乐生活中起影响作用的腔调及其变体，还远远不止这些。对它们的梳理、研究，不仅能弄清民族音乐腔调、腔系的脉络，而且还可为民族作曲法、民族旋律学、结构学的建立，提供有益的借鉴。

2.多腔调腔系
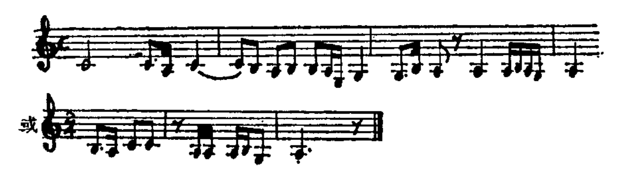
由多种腔调及其变体所构成的腔系，大量地存在于戏曲、曲艺音乐的曲牌体唱腔体制中。如：赣剧弋阳腔就包括“驻云飞腔系”、“江儿水腔系”、“香罗带腔系”、“新水令腔系”、“汉腔腔系”（一般通称“曲牌类”）；各腔系又有若干腔调，如“驻云飞腔系”包括驻云飞、半天飞、驻马听、风入松、一江风、黄莺儿、一封书、剔银灯、甘州歌、红绣鞋、出队子、尾声；“江儿水腔系”包括江儿水、四朝元、江头金桂、下山虎、尾犯、撒帐歌、煞尾；“香罗带腔系”包括香罗带、红衲袄、皂罗袍、掉角儿、天下乐、煞尾；“新水令腔系”有新水令、北新水令、朝天子、滴溜子、滚绣球、意难忘、桂枝香、三春锦、尾声；“汉腔腔系”包括汉腔、醉太平、莺啼序、北点绛唇、孝顺歌、锁南

枝。(详见江西省戏曲研究所印乘舟《赣剧弋阳腔曲牌选编》)

多腔调腔系的各腔调之间的联系主要表现在腔韵方面。在如前面在谈到福建南曲腔韵的各种类别那样，有滚门性腔韵与曲牌性腔韵的区别，其中曲牌性腔韵属于腔调的腔韵，滚门具有曲牌系统的意义，因此滚门性腔韵就相当于腔系的腔韵。然而，如果再进一步归纳的话，在福建南曲的所有腔调中，更主要的可以分成六个腔系，即：滚、寡、潮、锦、倍、二调。滚腔系，包括长滚(鹊踏枝、越护引、大迓鼓、七巧图)，中滚(薄媚花、三隅犯、杜韦娘、四隅犯、十三腔、中滚南北交)，短滚(太子游四门、四隅犯)、长水车、短水车、崛滚等，它们的共同性腔韵是：



在多腔调中，随着撩拍的不同，略有增减。寡腔系，包括长寡（弋阳腔、秋思夜梦、昆寡北、雁南飞、水下滩)、中寡(金钱花、忆秦蛾）、寡叠，其共同性腔韵是：



在各腔调中，因撩拍不同也有增减。潮腔系，包括长潮(潮阳春、鹧鸪天)、三脚潮、望吾乡、五开花、四开花、蜜阳关、醉蓬莱、潮阳叠、短潮，潮腔系的共同性腔韵是：



在各腔调中随着撩拍不同也有增减。

同样，在昆腔或赣剧弋阳腔、青阳腔的各腔系（曲牌类别）中都有共同性的腔韵。如赣剧青阳腔“红衲袄腔系”的共同性腔

韵是：（短韵）

“驻云飞腔系”的共同性腔韵：（短韵）上句



“江头金桂腔系”的共同性腔韵是：（短韵）



“绵搭絮腔系”的共同性腔韵是：（短韵）



“九调腔系”的共同性腔韵是：（短韵）

综上所述，由对福建南曲和其他诸多乐种的分析可以看出，在汉民族音乐结构的诸层次中，1．“带腔的音”作为结构中的最小单位，是其结构层次特点的基本因素之一，但并不是唯一因素，此外，尚有不带腔的音，亦即单纯性音位。2．“腔格”是旋律结构中的基本单位，除个别情况由两个音构成外，大多由三个音构成。其中，典型性腔格成为乐种风格特征的重要标志，一般性腔格具有五声性特点。3．“腔韵”是汉民族音乐结构层次的重要特征之一，它具有一般的逻辑结构的特点，成为汉民族结构思维方式的一个重要方面，但是，从形式结构看，它又是一个核心，因此，作为一个结构层次而被贯穿于此后的腔句、腔调、腔套、腔系等各结构层次之中。4．“腔句”、“腔调”在汉民族音乐结构层次中，虽与欧洲民族音乐结构的乐句、乐段有类似之处，

但是由于“腔句”、“腔调”往往与一定规范的板式、拍位、格式相关，所以，具有相对稳定的曲调框架的意义，在具体运用中，和一定的唱词、联接规范、演唱演奏处理相结合后，才具有更为明确的表情意义。5．“腔套”与“腔系”作为“腔调”的进一步发展，前者着眼于“腔调”的具体运用中所形成的套式，后者是“腔调”经较长时期运用后积累的变体而结成的体系。如果说，前者（腔套）与欧洲音乐中的多段结构可以类比的话，那么，“腔系”却成为汉民族音乐结构中所特有的一种结构层次，而与汉民族的音乐审美心理、音乐创作方式相关。

三、影响音乐结构层次的诸因素

（一）语言——基本生成因素

在汉语言对汉民族音乐的影响方面，杨荫浏先生的《语言音乐学初探》有了首创性的论述，杨先生从音韵、句逗两方面进行了探讨，并指出，语言音韵中的声、韵着重影响咬字，语言音韵中的字调与音乐中的旋律紧相联系，句逗影响着节奏；语言所用的音影响着音乐上的音阶形式；语言的风格影响着音乐的风格。

沈洽在《音腔论》中，对汉语言与“音腔”的关系进行了论述，指出：在汉民族音乐音体系中，音腔的观念是在汉语的特定基础上形成的音意识，是汉语的单音节独立成义，不分轻重，字音有头腹尾结构，字调有辨义作用等等特徵的产物。音高感的变化原则上与字调相顺，是一种没有音高裂缝的平滑的“曲线”，“曲线”的幅度与相应的字调的幅度基本一致，或是字调的夸张。音高、音色、力度的变化方面，往往与字的声韵结构，即头、腹、尾的结构形成对应生成关系，字腹一般包含着该字中响度最大、时位最长的元音，往往成为该音响片段的主体，字头、字尾通常由辅音声母或元音韵层构成，作为音乐音响片段中对应部分往

往不稳定，而以它们的动态音感或较小时间量的静态感倾向于主体部分，这就形成了典型的音腔形能。

以上这些论述，都触及了汉语言与汉民族音乐结构层次之间关系的某些本质问题。但是，如果我们进一步追索的话，还可以在声乐作品方面，探寻各音乐结构层次与语言结构层次的对应关系；在器乐作品中，从声乐伴奏乐器、由声乐至器乐的过渡（吹歌、卡戏）、以至汉民族传统的器乐形式（琴曲）等方面，发现汉语言对汉民族音乐结构的深刻影响。

1.声乐

在声乐作品中，除字与音腔的联系之外，还有：腔格与字调、腔韵与词韵、腔句与词句、腔调与词的格式等方面的对应。

腔格与字调　　汉语言中，字调具有影响字义的作用，而字调又与音高相联系，王力先生《汉语音韵学》指出："字调是一种相对的音高，没有绝对音高的。老幼男女音高不相同，但每类声调的形状还是一样的。由此看来，汉语声调的特征，乃只在乎音高曲线的高低起伏的形状了。"①正因为如此，所以，在汉民族声乐作品中，对腔格的运用，其基本依据就是字调。在一般中等速度的所谓"平腔"中，往往以一个三声腔格配一个字或单词，因此，其选择腔格的标准就是以基本字调为基础。王季烈《螾庐曲谈》第三章"论四声阴阳与腔格之关系"的前半，主要谈的就是这种原理，所谓"同一曲牌之曲，而宫谱彼此歧异，不能一致者，因其曲中各字之四声阴阳，彼此不同故也，故分别四声阴阳，为制谱者最要之事。……学者于四声阴阳既已辨别，进一步，则须研究其腔格。"在对四声各字之腔格作了介绍之后，又指出："以上所记阴阳四声之诸腔，就繁简适中之腔言之。"为适应这些字调之变化，我国各地民间乐种尚有各种以口诀形式表达的规律性

注①王力《汉语音韵学》。

的经验总结，如京剧的中："阴平高高一路平，阳平中起往上升，上声微降再升起，去声高峰最低层。"①并且形成了一套处理连续变调的规律，如：阴阳相连——阴高阳低，阴上相连——阴高上低，阴去阳连——阴高去低，阳上相连——阳高上低，阳去相连——阳低去高，上去相连——上低去高，同声相连——前高后低②等。在"单字繁腔"的情况下，又有"以字行腔"、"先字后腔"（"先出字，后行腔"，"头短尾长、头重尾轻"，"字前腔后，紧字慢腔"）、或"先腔后字"等处理办法，其口诀是："阴声高平或转降，阳平低出渐上扬，上声稍落转上滑，去声高起往下放。"③

字调对腔格的影响，还表现在乐种典型性腔格与方言字调调值的关联方面。如前所述，福建南曲的典型性腔格是"大三度腔格"，而这种腔格形成的重要依据，就是泉州方言声调五度分法中间一线和相邻两线的音高关系分别为大二度而构成大三度关系。其对应关系：④

五度制声调符号划分线	泉州音五度制声调简谱唱名之对应	泉州音声调五度分法中间一线和相邻两律的音高关系	福建南曲典型性腔格之一
（高）5	5 (sol)		
（半高）4	#4 (#fa)	大三度 4线—#4(#fa) 大二度	大三度 上音—#4(#fa) 大二度
（中）3	3 (mi)	二线—3(mi)	核心音—3(mi)
（半低）2	2 (re)	三线—2(re) 大二度	下音—2(re) 大二度
（低）1	1 (do)		
轻声 $\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{5}$ (sol)		

腔韵与词韵　腔韵与词韵的对应关系可以从以下几个方面进行考察。首先，从历史上看，汉民族音乐中关于"韵"的论述，

注①③武俊达《京剧唱腔的旋律与字调》

②孙从音《戏曲唱腔和语言的关系》.

④本表参考了蔡湘江《略谈泉州音调值及其与简谱唱名的对应关系》

与诗词中的“韵”有紧密的联系。其间可分两个阶段。在宋代以前和宋代的大部分论述中，“韵”之于音乐大多与宫调相联。叶梦得《避暑录话》在叙述崇宁初奏徵调曲“黄河清”一曲时，云：“乐阕，（蔡）京有得色。问仙现：何如？仙现徐前环顾坐中曰：曲甚好，只是落韵。”在此，“落韵”之“韵”指的是曲调的主音，“落韵”即“末音寄杀他调”。宋人注重主音，强调以主音结束全曲。沈括《梦溪笔谈》之“杀声”，蔡元定《律吕新书》之“毕曲”，张炎《词源》之“结声”，都是主音之谓，因其在乐曲中所处的位置，实已兼有诗词中“韵”的作用，以同类乐音置于同一位置上的重复，而构成声音回环之美，所以，丁先现直呼之为“韵”。第二阶段，从宋代开始，“韵”亦常与“腔”相关联，杨守斋《作词五要》云：“第一要择腔，腔不韵则勿作。”沈伯时《乐府指迷》曰：“词腔谓之均，均即韵也。”前引玉田生《讴曲旨要》、朱载堉《乐律全书·律吕精义外篇》中关于“腔韵”的论述，虽然意义有所变化，“腔韵”是与一定的均拍、音调、节奏相联系的曲调，但是从它在曲调中处于一定结构地位保持不变或基本不变看，仍具“以同类乐音置于同一位置的重复，构成声音回环之美”的意义，与诗词之“韵”相关，只不过其规模有所扩大而已。

其次，从各具体曲牌中，腔韵与词韵在位置上也有基本的对应关系。一是腔韵在各句结构中的位置与词韵对应，有“句头韵”、“句中韵”、“句尾韵”，其中尤以“句尾韵”为主，而与词韵相应。二是在各腔调（曲牌、板式）中，腔韵的出现多与词韵相吻合，常以腔韵与词韵的位置的统一来加强音乐的谐和协调感；偶有错位的情况，乃为突出某些重点词句，而以“腔韵”中的“大韵”予以繁衍铺叙，起扩充结构、夸张强调的作用。

再次，腔韵还与词韵之平仄相关。如福建南曲中的《福马郎》的腔韵与唱词的仄声相适应，《短相思》的腔韵与唱词的平声相吻合。表现了“腔”“调”之间在形式逻辑上的相依相成。

腔句与词句的对应关系主要表现在词句音节对于腔句分逗的影响。如板式变化体中的原板，七字句的多分为二二三，十字句多划为三三四，这种唱词音节的划分，常造成音乐腔句也作三个乐逗处理，而使腔词句式相谐。

在腔调与词格之间的对应关系中，任半塘先生指出：此种结合"乃词章之字句、平仄、叶韵、感情等，与音乐之抑扬、曲折、节拍、感情等，契合为一体，构成一曲调，共载一名称"。（任半塘《唐代音乐文艺研究发凡》见《教坊记笺订》）除此，一定的腔调与一定的唱词格式相适应的情况之外，还可以从词格的变化所引起的词调、腔调变化得出反证。今人施议对《词与音乐关系研究》曰："张志和的《渔父》词，其歌腔，宋已不传。张德瀛《词征》（卷五）曰：'《乐府雅词》谓是调至宋时已不能歌，故黄鲁直衍之为《鹧鸪天》，苏子瞻，徐师州复衍之为《浣溪沙》。'又，苏轼《浣溪沙》词序亦称：'玄真子《渔父》词极清丽，恨其曲不传，故加数语，令以《浣溪沙》歌之，。"这就指出了由词牌《渔父》到《鹧鸪天》、《浣溪沙》的变化过程，其间唱词的增字、扩幅、变调，必然引起腔调的增腔、衍板、犯曲。正如前曾分析过的福建南曲中《福马郎》、《序滚》、《沙淘金》、《竹马儿》之间虽有腔韵的联系，但由于词格的不同，引起结构的变化，而使之成为各异的四个曲牌。

2.器乐

在汉民族传统音乐中，器乐作为声乐的升华，受深刻影响于语言，可从以下几个方面考察。

一是声乐伴奏方面，突出无品无键乐器的运用。如：说唱音乐曲种中百分之六七十的主要伴奏乐器是三弦，戏曲剧种唱腔的百分之八九十以胡琴类乐器为主要伴奏乐器，这些乐器由于无品，便于滑指、揉弦、吟音、擞音、前后缀装饰音以及各种曲线状的音过程的表现，而与声乐中适应于汉语言语调、语势的"带腔的

音”紧相吻合。这就为汉民族音乐音体系在器乐中的表现提供了客观基础。

二是从由声乐到器乐的过渡形式——吹歌卡戏中，反映了初级器乐形式对声乐的模拟。其间，吹歌中用唢呐（无键乐器）、卡戏中用坠琴、擂琴（无品乐器）模仿人声的歌唱，在很大程度上也是对语言声调的模拟，往往能达到维妙维肖的程度。其中也贯穿着语言对带腔的音、腔格、腔韵、腔句、腔调的影响。

三是从我国汉民族古老的器乐形式——七弦琴音乐看，一方面历来与文学结下不解之缘，琴棋书画合称“四艺”，琴诗合一为琴歌，琴为伴歌，往往需与语言字调相谐，于是产生了吟、揉、绰、注之手法，以微分为单位的微分音高表达方式，不仅有全音、半音，而且还有与语言相适应的更为细微的分割。进而，另一方面，在传统琴曲中也保留了以上特征，能借此与语言相适应的具有浓厚民族特点的音体系，传达出富有民族神韵的情感。

四是即使外来乐器——有品的曲项琵琶、五弦琵琶等，在我国汉民族的运用中，也已在长期的历史进程中被逐渐改造，加进了推弦、拉弦、揉、吟等技巧，而为表现音过程的曲线状态提供了方便，使这些乐器适应于汉民族音乐的音体系特点。

由此可见，语言作为汉民族音乐结构层次特点的基本生成因素，不仅对声乐起决定作用，所谓“腔由字生”，而且也直接影响着器乐。

（二）历史、地域、情感、审美——变异性因素

1.历史性变异因素

指的是在历史发展进程中，所引起的音乐结构的变异。

一是各个不同历史时期，音乐结构层次各方面所引起的变异。据地下考古的发现，小三度在我们民族音阶的发展过程中占有重要的地位，这种地位从距今六千七百年左右的半坡一音孔陶埙中保存的已知“最早的”小三度音程中得到证实，在此后殷商、西

周、春秋各时期的钟磬音阶都得以体现①。从湖北隋县曾候乙钟及其铭文，又反映了距今二千四百年前的我国战国时期的音乐中有重视宫、商、徵、羽上下大三度的“颤曾”体系的特点②。此后，又有汉代相和三调、魏晋南北朝的“清商三调”，隋代“八声之乐”，唐俗乐二十八调、宋燕乐二十八调……等。如果说，音阶、调式、乐学体系是现实生活中活的音乐现象的规律性的总结的话，那么，一定的音阶、调式、乐学体系就必然与一定的旋律音过程、腔格、腔韵、腔句、腔调相联系，因此，它们也就反映了一定历史时期的音乐结构层次的变化，只是其具体与各结构层次的关系问题还有待于研究工作的进一步深入。

二是各个不同发展阶段的不同体裁，所引起的音乐结构层次的变异。从历史上看，黄翔鹏先生曾指出，我国音乐发展经历了乐舞时期（先秦囿于宫廷，为乐师之乐舞），歌舞时期（孔子开始，文化下移，士阶层的出现，音乐在王公贵族中盛行，存在大量的家蓄歌舞班），戏曲时期（五代以后，宋元明清，音乐向平民阶层发展）。这不同时期的不同音乐体裁也必然引起音乐结构层次的变化。

三是同一曲调的不同发展阶段的不同变体的音乐结构层次的变异。如，在对歌仔戏七字调的形成过程的追溯中，我们可以看到：民歌《春调》（孟姜女调）——锦歌说唱；《锦歌四空仔》——歌舞音乐；台湾歌仔阵《台湾四空仔》——戏曲雏型；歌仔戏《最早七字仔》——成熟的戏曲唱腔；歌仔戏《七字仔》腔系（包括《七字正》、《七字高腔》、《七字低腔》、《七字哭》、《七字反》等），这一系列的发展过程，其中最为显著的是腔韵、腔句、腔调的变

注：①黄翔鹏《新石器和青铜时代已知音响资料与我国音阶发展史问题》（《音乐论丛》第一、三辑）。

②黄翔鹏《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》（《音乐研究》1981年第1期）。

化，实际上在音过程的“曲线”变化幅度和腔格方面都产生了变化①。民歌、说唱、歌舞、戏曲，各种不同的音乐类型，必然带来音乐结构各层次的变化和发展。

2.地域性变异因素

指的是由于地域不同而产生的音乐结构各层次的不同特点。
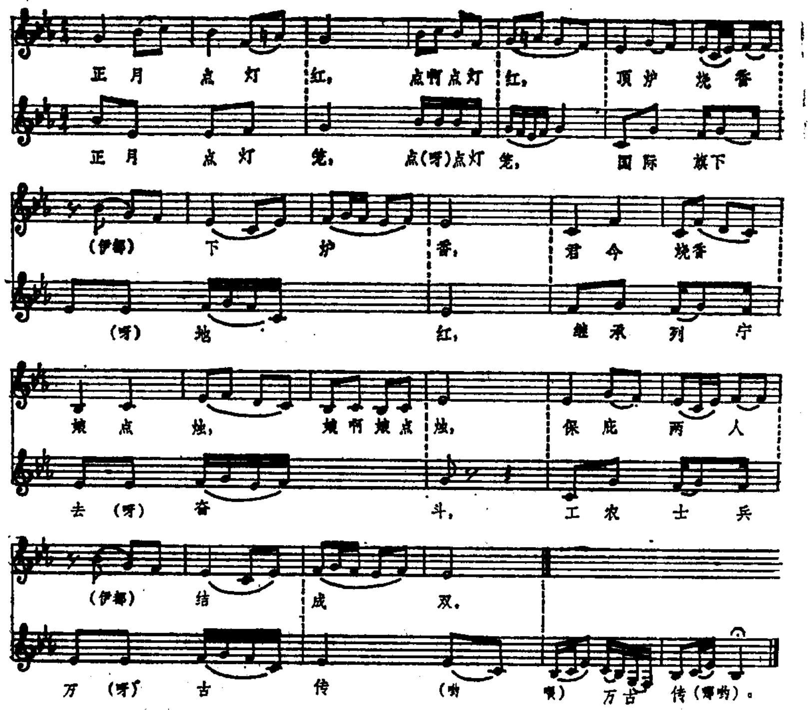
如前所述，语言对音乐结构的生成具有重要的影响，由于我国汉民族分布区域广阔，形成了多种不同的方言区，这些方言或者方言区内部的音系之间都有不同的调类、调值，它们首先就成为引起音腔、腔格不同的重要因素。从北方方言看，虽然大致由阴平、阳平、上声、去声四个声调调类组成，但内里各音系的调值却十分不同，因此也引起音腔、腔格的不同。如：

调类 地区	阴平		阳平		上		去	
	调值	音高	调值	音高	调值	音高	调值	音高
北京	˥55	1̇—	˧˥35	^{6}1̇—	˨˩˦214	353·	˥˩51	1̇͡3
郑州	˧˩31	5͡3	˦˨42	6͡3	˥55	1̇—	˧˩31	5͡3
西安	˨˩21	^{2}1—	˨˦24	5͡1̇	˥˧53	1̇͡3	˦˥45	1̇—
成都	˦44	1̇—	˧˩31	^{5}3—	˥˧53	1͡3	˩˧13	3͡5
汉口	˥55	1̇—	˨˩˧213	5͡36	˦˨42	^{5}3—	˧˥35	5͡1̇

下面以《灯红歌》为例，它在闽南方言区内分别为流行于厦门音系的泉州和潮州音系的海丰，由于方言声调、调值的不同，而引起腔格的变异，虽然在旋律框架方面表现出许多联系，但是在旋律动向和风格特点方面却有诸多差别，很显然地反映了地域方言的音腔、腔格（尤其是典型性腔格）的影响作用。

注①详见拙文《歌仔戏“七字调”的形成与发展》（《音乐学丛刊》第三辑）

〔例二十八〕《泉州灯红歌》与海丰《灯笼歌》的对照



其次，就是长期以来共同的地理环境以及政治、经济、历史、文化等原因，形成的地域性心理素质的不同，所引起的音乐结构层次特点的差异。

历来多有文人论及南北地域的音乐风格的区别。明代魏良辅《曲律》曰："北曲以遒劲为主，南曲以婉转为主。"此前，据王骥德《曲律》引康海（字德涵，1475—1540）的话说："以声而论，则关中康德涵所谓南词主激越，其变也为流丽；北曲主慷慨，其变也为朴实。唯朴实，故声有矩度而难借，唯流丽，故唱得婉转而易调。"据焦循《剧说》引明陆深(字子渊，1477—1544)《溪山余话》云："胡致堂所谓'绮罗香泽之态，绸缪婉转之度'，正今日之南词也；'登高望远，举首高歌，而逸怀浩气，超乎尘

垢之表'者，近于今日之北词也。”与魏良辅同时，徐渭（1521—1593）在《南词叙录》中说："听北曲使人鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信胡人善于怒鼓也；……南曲则纡徐绵眇、流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚也。……”王世贞《曲藻》序也说："大抵北曲主劲切雄丽，南主清峭柔远。”这些都是对于地区性风格的论述。然而，风格是人们心理素质、审美趣味的体现，又与一定的音过程、腔格、腔韵、腔句、腔调相联系，而反映了音乐结构层次的区别，正因为这些，所以，产生了前曾述及的各种地域性的典型腔格，同样，也还存在着地域性的音腔、腔韵、腔句、腔调结构，有待于我们深入分析，仔细梳理。

3.感情性变异因素

徐大椿《乐府传声》曰："唱曲之法，不但声之宜讲，而得曲之情为尤重。”同样，在汉民族传统音乐的所有体裁类型中都讲究“得曲之情”。并且直接影响着音乐结构诸层次的变异。

当我们追寻引起同一腔调产生多种变体的原因时，除了唱词语言声调所引起的变化之外，立即感受到的就是由于唱词内容、感情的不同所带来的变异。众所周知，常香玉在《花木兰·机房》、《拷红》、《白蛇传·断桥》中，都运用了豫剧的慢板，可是它们之间却有很大的差异。在腔格方面，《花木兰·机房》突出了平稳级进的优美进行，着力表现花木兰的贤慧性格；《拷红》强调了较大幅度的跌宕跳越，表现红娘的活泼、俏皮；《断桥》又以下行腔格抒发了白娘子内心的悲怨感情。在腔句方面，《机房》、《断桥》循一般规律，“三句腔”按原位使用，《拷红》却在第一句中间就开曲依始地插入了“三句腔”，以加强音乐的喜剧性气氛，之后在第三句仍然再次出现“三句腔”。在腔韵和音腔的“曲线状”幅度方面也都有与情感变化相适应的差别。

在腔韵运用与感情的关联方面，我们还可以用福建南曲为例

作些说明。一般说来，在对不同类别腔韵的运用时，大韵长于抒情，短韵多用来叙事，高韵具激动性质，低韵有低回委婉的特点；腔韵在结构中，高韵多用于昂愤、激越的感情高潮，低韵常起铺叙衬垫作用；另，尚有一字腔、三字腔，以大韵突出重点唱词，使感情得以尽致抒发。

音腔的“曲线”幅度与感情的关联，一般说来，情绪较为深切内在处，幅度变化较小，常似微波涟漪；感情激动的高潮之处，幅度变化较大，常以较为夸张的“曲线”强调情绪起伏的波澜。

4.审美性因素

首先必须指出的，前述汉民族音乐结构层次的特点是与汉民族共同的音乐美学原则相关连的。即：注重写意，追求写意中的写实。写意，就是着力于本质、神韵的表达，而不满足于外形细节的肖似，因此，在音乐创作中多用概括性、程式性的表现方式，所谓“乐出既成，腔依调生”，在长期发展过程中所形成的一套规范中进行再创造，于是，在创作方式中，贯穿着“一曲多变运用”的原则，民歌、歌舞音乐中常以现成曲调填词，说唱、戏曲唱腔中以传统曲牌、腔调为框架，表现了对现成曲调、传统曲牌腔调的格式、规范的尊重和继承。然而，这种尊重和继承决不是一成不变的因袭，而是根据唱词字音、感情以及其他多方面因素进行变化，所谓“腔依字行”，追求“字正腔圆”、“声情并茂”，因此，能产生出一系列不同的变体、板式。这种概括性思维与具体性思维的统一，写意中的写实的美学观，程式性的创作方式，一方面可以在腔调、腔句、腔韵方面以其统一的规范，使人们在既成的熟悉的形式中，得到美的满足，而易于被广大群众所接受、掌握、欣赏；另一方面在腔格、音腔的“曲线”幅度方面的多样细致的变化，满足人们对新颖独特的美感的追求。

除以上的民族的共同审美心理之外，引起音乐结构层次变异的还有集团性审美心理和个人性审美心理。

集团性审美心理指的是某一历史时期内某一社会阶层所共有的审美心理，并且构成对音乐结构层次的影响。如：琴曲中，明代出现的虞山派的审美观就是当时一部分知识分子审美心理的反映。在明末激烈的党争中，一部分士大夫与知识分子避居林下，主张音乐是人的“性灵”的语言，于是追求艺术上的“清微淡远”，这种“清微淡远”的主张就成了当时那些忘情山水的文人士大夫的审美要求。他们也必然对音腔、腔格、腔韵、腔句、腔调等方面带来自己的独特处理。

个人性审美心理指的是某一出色的音乐艺术家所具有的审美心理，并构成对音乐结构某些层次的影响。如：京剧旦角中的梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生，生角中的刘鸿声、高庆奎、谭鑫培、余叔岩、杨宝森、言菊明、马连良、周信芳，弹词的俞（秀山）调、马（如飞）调、陈（遇乾）调，越剧的袁雪芬、范瑞娟、傅全香、徐玉兰、尹桂芳、戚雅仙……等等，都从各人具有个性的审美观出发，选择了与自己特点相适应的音腔幅度、腔格、腔韵以及腔句、腔调处理。

正是由于以上这些语言、历史、地域、感情、审美等因素的共同作用，所以，形成了我国汉民族音乐诸结构层次既有鲜明共性又具丰富多样个性的特点。

四、音乐结构研究的构想

为了把关于音乐结构和音乐结构层次问题的研究往纵深推进，建议从以下几个方面进一步开拓，并建立相应的学科。

（一）对于历史上各时期音乐结构层次特点的追寻与音乐结构考古学。

如前所述，汉民族音乐在各个历史时期、各不同发展阶段，以及同一曲调的不同体裁阶段，都有与之相联系的音乐结构层次

特点，可是它们均已随着历史的发展而成为过去，因此，对于这些已成为历史陈迹的音乐现象的追寻，就应成为音乐考古学研究的重要课题，建立音乐结构考古学也就成为必要。

音乐结构考古可从以下四个方面入手：

1.对古代文献资料的查考。包括对历史上遗存下来的乐志、乐书、诗文笔记中有关音乐文字的查考，和对诗词曲与戏剧文学的查考。这两大类文献的丰富蕴藏确是我们祖先留下的宝贵遗产。但是，对于前一类文献的梳理与辨义又成为我们的强大的压力，唐宋二十八调、清商三调的真相至今尚无较为一致的定论，对玉田生《讴曲旨要》以及其他音乐结构的古代文献的研究的薄弱，也阻碍着研究工作的深入开展，因此，有计划有步骤地清理这些文献，进行科学的释义、辨伪工作，理应摆到议事日程。至于对诗词曲与戏剧文学中所反映的音乐结构特点问题，杨荫浏先生对《诗经》歌词结构中所反映的音乐结构特点的分析，任二北先生对《唐声诗》的深入研究，王小盾同志对《唐杂言诗》的研究，顾淡如先生对宋词的剖析，以及许多戏曲研究家对戏曲唱词与音乐结构关系的研究，都具有开拓性的意义，为研究的进一步深入提供了基础。

2.从考古发现中寻探音乐结构层次的有关资料。多年以来，有许多专家在这方面有突破性的进展，如：李纯一先生对先秦音乐的考证，黄翔鹏先生对曾侯乙编钟乐学体系、律学原理的总结，由此考索楚商调等问题，不仅提供了重要的成果，而且在研究方法上也提供了宝贵的经验。

3.古乐谱的解读和翻译。这一工作从杨荫浏先生对宋姜白石歌曲谱的翻译取得成果以来，一直未曾间断，近年来，叶栋先生对敦煌曲谱的解释更引起巨大反响，接踵而来的有何昌林、陈应时，席臻贯诸先生均致力攻关，颇见成效。

4.现存古老乐种和民间音乐的解析。

以上四个方面必须相互结合、相互印证。事实证明，历史上许多似乎是失去了的音乐现象，仍然以多种形式遗存于现存的古乐种和民间音乐之中。只是其中由于堆积层深，现象复杂，需要作许多细致的分析、考证工作，使各乐种中所沉积的历史断层得以较为准确地还其真实面貌。冯文慈先生提出的逆向考察在这方面作了较好的总结①。如果我们能将古代音乐与音乐文学的文献考古发现、古谱解读和现存乐种等方面的资料结成一个互有关联的系统，相依相成，相互印证的话，要解析出汉民族音乐各历史时期中在乐音、腔格、腔韵、腔句、腔调、腔套、腔系等方面的特点是具有一定的可能性的，唯其工作量之大，艰辛、艰巨之程度也是可想而知的。

（二）对于音乐结构与地方区域关系的研究和音乐结构地理学。

近年来，在我国音乐学界开始了对民间音乐（尤其是民间歌曲）色彩区的研究，并已取得了可喜的成果。同样在音乐结构层次方面也具有地域性的特点，为使这方面的研究往纵深发展，似可考虑借鉴方言地理学的科学方法，进行音乐结构地理学的创建工作。着重研究各地域音乐在音腔变化幅度、腔格、腔韵、腔句、腔调等方面的异同，研究经济、政治中心地区与其周围从属地区在音乐结构层次方面的不同特点和相互影响。为使这一学科有更为扎实的基础，可以借鉴方言地图的经验，进行“调族”的地域性变体的调查、搜集、整理和分析研究。所谓“调族”，指的是由一个腔调及其在不同地域（如：南北、各省、市、县、乡村）、不同音乐类别（如：民歌、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐、器乐）、不同乐种、不同流派的各种变体所组成的腔调家。比族如

注①冯文慈《中国古代音乐史研究中的逆向考察》（《音乐研究》1986年第1期）

说，同一首《春调》（孟姜女调），不仅在江苏省的苏南、苏北流行，而且在浙江、福建、江西、河北、河南、广东、广西、山东、山西、东北三省、四川、两湖、黔、桂、滇、陕、甘、宁等，几乎全国各省的许多县市乡村都有各种变体；不仅在民歌中有不同填词的不同唱法，而且在说唱音乐、戏曲唱腔、歌舞、器乐的不同乐种中也有多种由这一腔调母体变化而来的"腔系"；再加上各种流派、个人的艺术创造，其母体与子系之间形成了一个庞大的《春调》家族。搜集、整理、分析、对比这些数量繁复、色彩缤纷的腔调变体的音腔、腔格、腔韵、腔句、腔调规范，就可以归纳出某些地域性音乐结构层次的特点。将此工作进一步扩展，对《鲜花调》（茉莉花调）、《补缸调》、《绣荷包调》等众多的"调族"进行搜集、整理、分析、研究，就能总结地域性音乐结构层次的规律性的特点。这一工作的工作量也是可以预计的，然而，由于党和政府的重视，目前正在进行的民间音乐集成的巨大工程，实际上也为这一"调族"的梳理作了充分的准备，唯希望民间音乐集成的资料本在对同一曲调的不同变体之间要尽量求全保存，以便为"调族"的比较研究提供尽可能完整的资料。

除此之外，还应从各民族的音乐结构层次的民族特点，音乐结构与语言结构各层次的对应关系、语言结构对音乐结构的影响作用和音乐结构对语言结构的反作用，音乐结构的美学基础等等方面进行探索，以期建立音乐结构民族学、音乐结构语言学、音乐结构美学。

无疑的，对音乐结构的研究我们还处于初创阶段，有许多艰苦的工作还等待着我们去做，但是，只要我们脚踏实地、稳步积极，善于借鉴其他学科的先进经验、科学方法，通过努力是可以较快地取得进展的。我们相信，音乐结构研究对于民族学、考古学、民俗学、地理学、语言学以及其他学科提供有益参考的日子的到来，已经并不是无限遥远的。

中国古代相对稳定的音乐结构

为了未来，必须研究过去。研究过去的目的是总结历史上某些规律性的东西，以作今后前进发展的借鉴，而奔向未来。正是基于这一意愿，我们试作本课题的探讨。

一、两种不同的音乐结构

只要稍微了解中国、欧洲音乐发展历史的人，都不难理解这样一个事实：在历史上长达千余年的时期内，中国音乐艺术曾居于世界前列。并曾成为世界音乐发展令人瞩目的中心；但在近三、四百年中，西方音乐艺术的飞速发展，却使这一中心有了明显的转移。这个事实迫使人们思考：是什么原因促成了近代世界音乐发展中心的转移？

如果再进一步思索的话，还可以发现：无论是在以前的千余年，还是近五、六百年来，中国的音乐艺术事实上一点也没有退步，而一直在持续稳缓地前进；而西方在经历了中世纪黑暗的宗教禁锢之后，迎来了文艺复兴，发生了音乐体制的革命。根据这一事实，我们想提出一个关于音乐结构的命题：

西方：近代迅猛发展的开放性音乐结构

中国：古代二千年来相对稳定持续发展的封闭性音乐结构

在这不同的音乐结构中，有其不同的对音乐社会功能的理解，思维方式与美学基础，音响表现形式。试列简表说明。

	对音乐社会功能的理解	思维方式和美学基础	音响表现形式
中国 古代相对稳定持续发展的音乐结构	为封建大一统政治服务的以"和"为主导的单一的教育功能	高度的写意性和具象的概念乐思。	单音体制
欧洲 近代迅猛发展的开放性音乐结构	对教育、审美、娱乐、应用等多功能的追求	以人的感情为主体的写实性和抽象的逻辑乐思	复音体制

在下面的叙述中，着重论述中国古代相对稳定的音乐结构及其局限性，以为今后发展的借鉴。

二、中国古代相对稳定持续发展的音乐结构的三个方面

（一）礼乐相成的单一功能

在我国古代社会中，儒家思想成为封建大一统官僚政治的正统思想。同样，儒家的音乐思想对我国古代音乐结构的形成也有着深刻的影响。

1.礼乐制度的思想基础——"乐与政通"。

在对音乐的本质的认识方面，儒家有许多唯物主义的观点。如《乐记》所云："凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之。及干戚羽旄，谓之乐。"这就道出了音乐作为一种观念形态，是客观现实作用于人的头脑中的反映的产物。并

且指出："是故治世之音安，以乐其政和；乱世之音怨，以怒其政乖；亡国之音哀，以思其民困。声音之道，与政通矣。"正是基于"乐与政通"的思想认识，所以，他们指出："是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣"。以后，许多儒学的信徒都循此观点而进一步发挥。如白居易云："乐者本于声，声者发于情，情者系于政。盖政和则情和，情和则声和，而安乐之音，由是作焉。政失则情失，情失则声失，而哀淫之音由是作焉。斯所谓音声之道，与政通矣。"（《复乐古器古曲》）在此提出了善政为重，礼高于乐的观点，丰富发展了"审音以知政"的思想。周敦颐还说："乐者，本于政也。政善民安，则天下之心和。故圣人作乐，以宣畅其和，心达于天地，天地之气感而大和焉。天地和则，万物顺，故神祇格，鸟畜驯。"把乐、政、天下之心、天地之气，相提并论，联结相通。

在"乐与政通"的基础上，儒家进而认识到"乐"对"政"的反作用。指出："政者，以治心者也。""乐者，通伦理者也。""乐也者，圣人之所以乐也，而可以善民心。其感人深，其移风易俗，故先王著其教焉。"（《乐记》）认识到音乐在感化精神、转变社会风尚方面的教育作用。

正是由于从以上关于"乐与政通"和"乐善民心"的思想出发，所以，在儒家维护封建大一统的官僚统治中，一直把音乐作为一种统治工具，提出了"礼乐相成"、"礼乐治天下"的主张，以及"中和"的音乐观。

2.礼乐相成与"中和"音乐观

在儒家思想中，历来都是讲究"德治"的，而"德治"的主要内容就是礼乐。

儒家始祖孔子本身就是一个音乐家，《史记》云："《诗》三百篇，夫子皆弦歌之。"孔子自己也说："吾自卫反鲁，然后乐正，《雅》《颂》各得其所"。"乐"在孔子的社会活动中具有

重大的作用，他从事“乐”的活动也就是借“乐”来表现思想感情，从而为他的政治目的服务。《淮南子·主术训》云：“孔子学鼓琴于师襄，而谕文王之志，见微以知明矣。”所谓“谕文王之志”就是借鼓琴之乐表示孔子“从周”的政治思想。孔子自己也说：“礼乐不兴，则刑罚不中；刑罚不中，则民无所措手足。”（《子路篇》）在这里他把“乐”与“礼”并提。但又认为“乐”是从属于“礼”的，是为“礼”服务的，因而“乐”本身不是目的，而只是一种社会斗争和教育的手段。孔子说：“乐云乐云，钟鼓云乎哉？”（《阳货篇》）这实际上是说，不能为“乐”而“乐”，而是要通过“乐”对人们的思想产生教育感化作用。在《阳货篇》的叙述中，这一思想表现得更为明显：“子之武城，闻弦歌之声，夫子莞尔而笑，曰：‘割鸡焉用牛刀！’子游对曰：‘昔者偃也闻诸夫子曰：君子学道则爱人，小人学道则易使也。’子曰：‘二三子！偃之言是也。前言戏之耳。’”这里的所谓“学道”即学习“礼乐”，孔子认为“乐”对“君子”来说，可以使之“爱人”，即具有了“仁”的修养；“乐”对于“小人”来说，可以使之“易使”，即更顺从地为“君子”所统治。因此，孔子提出“兴于诗，立于礼，成于乐”（《泰伯篇》）的主张。把诗、礼、乐看作是人的道德修养的几个必经的阶段。“兴于诗”，《论语集解》引包咸注说：“兴，起也。言修身必先学诗。”孔子认为人的道德修养要从具体、形象又体现了一定道德原则的《诗经》学起。在这基础上进一步学礼，以为立身行事的准则。《论语·季氏》载：“不学礼，无以立”。《尧曰》：“不知礼，无以立也。”都是讲的这个意思。不仅如此，而且还需通过音乐来陶冶情性，改造内心世界，达到从本能出发就做到“非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动”（《论语·颜渊》），这就是“成于乐”了。《论语·定问》还记载孔子说：“文之以礼乐，亦可以为成人矣。”可见孔子是把“乐”与“礼”并列为修身的

要素。

此后，在儒家代表人物的许多论述中，都进一步发挥了孔子所提出的礼乐并重，以乐治心的思想。

在《乐论》中，荀子分析了“礼”与“乐”的关系，比较全面地发挥了儒家关于礼以节外、乐以和内的思想。他说：“且乐也者，和之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。乐合同，礼别异，礼乐之统，管乎人心矣。”阐明了以“礼”来节制人的行为举止，区别等级；以“乐”调和感化人的内心感情，使人在思想、感情、精神、品德方面统一于一个共同的标准，而不出现对立的思想意念。“礼”“乐”互相配合，就能使人从外表到内心都符合于一定的阶级要求。

在《乐记》中，公孙尼子等人明确地指出了礼教与乐教之间相互补充的“礼乐相成”的观点。《乐论篇》曰：“乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离。合情饰貌者，礼乐之事也。”强调了“乐”与“礼”的不同作用。“乐”起协调的作用，协调使人互相亲近；“礼”起区别的作用，区别使人互相敬重。过份偏重“乐”会使人过于随便，过份偏重“礼”会造成人与人之间的距离。只有“礼”与“乐”的适当配合，才能使人与人之间感情融洽，态度庄重。《乐论篇》还说：“乐由中出，礼自外作。乐由中出故静，礼自外作故文。大乐必易，大礼必简。乐至则无怨，礼至则不争。揖让而治天下者，礼乐之谓也。”这就从内心、外貌论述了“乐”与“礼”对人的影响的不同侧面，指出了乐从内心发出而使人平静，礼在外貌表现而有一致的规定，只有“乐”与“礼”相辅相成，“礼”“乐”深入民心，人们的内心没有怨恨，行为没有争执，才能得到互相谦让，社会安定的结果。并且还进一步提出了以“和”为主导的音乐观，指出：“大乐与天地同和，大礼与天地同节。和，故百物不失。节，故祀天祭地。明则有礼乐，幽则有鬼神，如此，则四海

之内，合敬同爱矣。”说明了“大乐”和天地一样协和，因此能概括一切事物的本质；“大礼”和天地一样调节，因此能用来祭祀天地。社会上有礼乐，幽冥中有鬼神，就能使四海之内所有的人都互相尊敬，互相亲爱。还指出：“乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆别。”“乐极和、礼极顺，内和而外顺，则民瞻其颜色而勿与争也，望其容貌而民不生易慢焉。”要求“乐”应该平和，“礼”应该谦顺，以内心的平和与外貌的谦顺使人和他不相争，并且不敢以轻浮怠慢待之。“和”的目的是“宣邕和平之德”，以达到君臣和教，长幼和顺，父子兄弟和亲。正如《乐记》说的：“是故，乐在宗庙之中，君臣上下同听之则，莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣，附亲万民也，是先王立乐之方也。”封建统治者正是利用音乐来达到调和人们的感情要求，而把“乐”与“礼”、“政”、“刑”并列，作为统治工具，所谓“礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之。”（《乐记·乐本篇》）并且指出：“是故先王慎所以感之者：故礼以导其志，乐以和其声，政以一其行，刑以防其奸。礼乐刑政，其极一也，所以同民心而出治道也。”十分明确地提出了“礼乐刑政”可以从各个方面影响人们，用“礼”引导人们的意志，用“乐”调和人们的性情，用“政”统一人们的行动．用“刑”防止人们作乱行歹。礼乐刑政的目的都是为了建立共同的社会观念，使社会生活得以稳定，使统治秩序得以巩固，这种礼乐相成，以音乐感化民心的思想，在历代封建王朝中得到了进一步发展和丰富。

3．礼乐相成单一功能对音乐发展的促进

由于儒家学说对音乐与政治关系的深刻认识，进而把“乐”与“礼”、“刑”、“政”相提并论，作为巩固统治的工具和手

段，所以，以儒家意识形态和国家学说为指导的我国历代封建统治者十分重视音乐教育和音乐机构的设置，而在客观上对音乐事业的发展起了某些促进作用。

在音乐教育方面，从孔子开始，就把“乐”与“礼、书、数、射、御”并列为“六艺”之一，作为重要课程而亲自教导，如《述而篇》记载：“子与人歌而善，必使反之，而后和之”。并且在教学中以“乐”来教育弟子，在日常生活中用“乐”来交流思想。如《阳货篇》记载：“孺悲欲见孔子，孔子辞以疾。将命者出户，取瑟而歌，使之闻之。”在孔子“有教无类”的文化下移的方针下，这种重视音乐课程的措施，对普及音乐教育无疑是一个有力的促进。此后，在许多封建王朝中，都有对于“诗教”、“乐教”传统的继承。

在音乐机构的设置方面，首先是采集民歌机构的建立。据《礼记　王制》载：“天子五年一巡狩，命大师陈诗以观民风。”《汉书·艺文志》载：“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”由此可见，从周朝以来就有一种收集民歌的制度，叫做“采风”（采访风俗）。其目的是要通过民歌来观察人民的反映和对统治者的情绪。其中，虽然在民歌采集之后都有按统治阶级的需要而进行选剔、运用、解释的过程，但是，在另一方面，就其客观效果而言，却也为后世保存和传下了不少劳动人民集体创作的优秀民歌。如《诗经》就是这样的一部春秋战国时期的民歌总集。此后，汉代从公元前112年到公元前6年的“乐府”机构的设立，也对收集民间音乐，创作、填写歌辞，创作、改编曲调，编配乐器，进行演唱、演奏活动等，起了重要作用。

唐代大乐署、鼓吹署、教坊和梨园等庞大的音乐机构的设置，既是音乐繁荣发展的标志，也为音乐人材的管理、培养作出了重要的贡献。如：大乐署就是属于太常寺的一个管理雅乐、宴乐的机构。里面有若干位担任教学的乐师。乐师们的成绩，每年

要经过一次考核，分别评定为上、中、下等；满了十年又要经过一次大的考核；根据考核的成绩而决定职位的升、降或除名。此外，对于学习音乐的“音声人”、“大部伎”、“小部伎”，以及《燕乐》、《坐部伎》、《立部伎》、《雅乐》等，都有一定的学习要求和训练考绩制度。这些机构和制度对音乐水平的提高产生了积极的影响。

4.礼乐相成的单一功能对音乐事业发展的阻碍

（1）理论与实践相脱离，扼杀音乐科研成果。

在我国音乐的发展中，进步的乐律理论，是以音乐的实践为基础，以明确音高标准、音阶形式、便利乐器的制造、给音乐思维以逻辑的形式等为其任务，以服务于现实的音乐生活为其目的。我们的祖先，的确曾先于世界上的其他国家，逐步建立并发展了这样的乐律理论，而且曾把它们简单明瞭地记写了下来。如早在二千多年前，就已在《管子》的《地员篇》和《吕氏春秋·季夏纪》的《音律篇》中，对三分损益的乐律计算方法有了明确的记载。并且曾经在相当长的历史时期，被音乐实践所广泛运用。此后，为了弥补十二不平均律的缺陷，为了解决旋宫转调的问题，许多乐律学家作了各种探索，出现了京房六十律、何承天的新律、荀勖的笛律、蔡元定的十八律等。然而，真正从理论上解决这一问题的是明代朱载堉发明的十二平均律（新法密率）。

“朱载堉创造平均律，在世界文化史上取得领先地位，本质的原因在于他既明于总结传统经验之理，又敢于背叛传统观念的思想境界。”“朱载堉总结历史上弦律与管律之争的正律器方法，是严格地立足于科学实验精神的。”（注：）总之，“新法密率”是朱载堉立足于实践的革新创造。可惜的是这一立足于实

注：引自黄翔鹏《律学史上的伟大成就及其思想启示》。

《音乐研究》1984年第4期。

践的革新创造却不能运用于实践。朱载堉早于1584年前就已揭示了十二平均律，并于1606年将此成果呈献给明神宗，但是其遭遇是束之高阁、一百年无人问津，直到清朝，才有江永（1681—1762）注意研究。然而，它不仅只能停留在个别学者的书斋案头，而且还遭到以乾隆皇帝为首的统治者的挞伐和扼杀。他们用《周礼》和《管子》来排斥十二平均律，为维护封建统治甚至还大肆破坏既存乐制。

与上相反的，在欧洲，十二平均律于1691年由德国人威尔克梅斯特（Werckmeister，1645—1706）提出，在他所著的《音乐的律法》一书中，综合了过去的成果，倡导了"平均律"。其时，比中国晚一百年。可是三十年后，由于巴赫（1685—1750）将这研究成果完美地应用于他的《十二平均律钢琴曲集》，大胆的转调，新颖的和声，为音乐的表现力拓开了一条广阔的大道，把复音音乐推向一个新的高度。所以，起了开一代新乐风的作用，对欧洲近现代音乐的繁荣和发展是一个有力的推动和促进。

同样一项研究成果，付诸于实践与否，却有此截然相异的两种结果。封建统治的保守性对于先进科研成果的扼杀，以至严重阻碍音乐事业发展的恶果，由此可见一斑。

以上所述是由于封建统治者扼杀科研成果，而使理论与实践相脱离的例子。另外，尚有许多囿于封建传统观念，文人士大夫轻视民间音乐家（艺人）、鄙薄"贱工之学"，忽视实践经验，理论与实践相脱离，而带来的严重恶果。

在乐律学研究中，有一种错误的倾向，是所谓"形而上者谓之道，形而下者谓之器"，避免言及认识可以深入的，似乎"过于"具体的术数方技问题，使乐律学变成了礼乐思想与天文方法的附庸，只讲"礼乐气象、律吕名义"，依月用律，依日用律，把音乐实践中的音律理论当作"贱工之学"而备受歧视。刘宋时代钱乐之的三百六十律，就是其中的代表，其目的并不在于音

乐，而在于历法，配合一年三百六十天，每天一个律来附会其迷信的理论。宋代宫庭礼制局在政和元年（1113年）提出的“随月用律”，和以上论点属于同一思想体系，主张在一年十二个月中间，每个月只能各用一个律为宫；某律专属于某月，不能用于别的月；同时，这个月也只能用这个律，不能用别的律。

在乐制方面的复古主义，从孔子开始，在古、今问题上，他是偏于相信和爱好古代，主张“信而好古”；在前代与后代的礼乐之间，他倾向于跟着前辈走，主张“如用之，则吾从先进”；并且重视前代雅乐《韵》、《武》，而厌恶郑国的民间音乐，主张“行夏之时，乘殷之路，服周之冕，乐则《韶》、《武》。放郑声，远佞人——郑声淫，佞人殆。”汉代大儒董仲舒则提倡在统治者还没有创作自己的音乐时，可以用古代音乐来达到他统治的效果。他说“王者未作乐之时，乃用先王之乐宜于世者，而以深入教化于民。”隋高祖、牛弘，唐长孙无忌，杜佑都主张复古，反对民间音乐，反对少数民族音乐，反对外来音乐，而不赞成“新变”，如牛弘在开皇九年（589）奏：“前克荆州，得梁家雅曲；今平蒋州又得陈氏正乐。史传相承，以为合古；且观其曲体，用声有次。请修缉之，以备《雅乐》。其后魏洛阳之曲，……后周所用者，皆是新造，杂有边裔之声。戎备乱华，皆不可用。请悉停下。”主张根据南朝梁、陈两代的《雅乐》以制定隋代的雅乐，反对民间音乐和带有少数民族音乐成分的前代创作。到宋代，这种复古主义更得发展，持此观点的人所考虑问题的出发点，只是在古代统治阶级的行动中间有没有先例，认为先例愈大，愈有价值。如：刘几等人在元丰三年（1080）曾竭力主张，依《周礼大司乐》所载各种祭祀应用不同宫调的办法行事，例如祭天用“夹锺为宫”、“黄锺为角”、“太簇为徵”、“姑洗为羽”等。（《宋史》卷一二八载：“几等谓：……唐典，祀天以夹锺宫，黄锺角、太簇徵、姑洗羽，乃《周礼》也。宜用夹锺为

宫；其黄锺为角，则用黄锺均，以其角声为始终；太簇为徵，则用太簇均，以其徵声为始终；姑洗为羽，则用姑洗均，以其羽声为始终。祭地祇，享宗庙，皆视此均法以度曲"。宋代复古主义影响之所及，蔡元定主张所谓"正俗失以存大义"的结果，是脱离客观实践进行乐学理论的解析，存于心目中的主观的古义，抹煞了民间所存的一些古义。宋代曾经受到朱熹称道的赵彦肃的《风雅十二诗谱》据说是唐朝开元年间遗留下来的用于乡饮酒礼的周代古乐，但是整个曲调缺乏民歌所具有的鲜明的节奏和重叠的唱法，并以宋人的起调毕曲主张来改造之，可见已陷入复古不成而只好拟古的地步了。

神秘主义违反科学原理，只能阻碍乐律理论科学研究的发展；复古主义违背事物发展的客观规律，唯有把音乐事业引向倒退。以上理论与实践的脱离，文人与民间音乐家的脱节，所带来的后果是不仅不利于音乐事业的发展，而且反把音乐科学研究、创作事业引入迷途，引向后退，阻碍音乐事业的发展。

（2）取媚于封建统治者的神秘主义思想，限制了音乐艺术的正常发展。

……正是由于儒家学说中对音乐社会功能的功利性方面的过分强调，所以往往使音乐的社会功能沦为纯粹的为维护封建统治服务，而抹杀了"审美功能"和"认识功能"，窒息了对音乐美的追求，给我国音乐事业的发展带来巨大的危害。

如果说，唐代音乐的发展是与封建统治者顺应历史潮流的豁大度、兼容并包有关，并与对音乐审美功能的追求得到了相应的重视相联系的话，那么，到了宋代，宫廷雅乐的衰微，乐坛的禁锢却是同封建御用文人片面强调音乐艺术的社会功利性相关。宋代封建统治者及其御用文人，在乐律理论的许多方面所散布的神秘主义观点，对音乐艺术的正常发展起了直接的遏制作用。

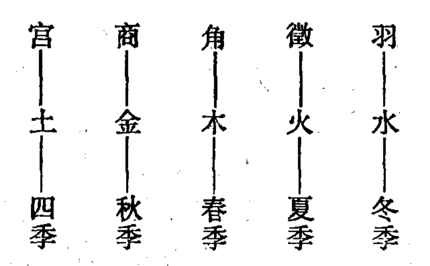
在音高标准方面，宋代宫廷乐律家求得黄钟音高的方法大致

有：累黍成尺。考证古尺、根据人声定律，以及依皇帝手指定黄钟律管长度等四种方法。尤为荒唐的是由音乐政客魏汉津提出的这第四种方法。他假造历史材料，说：黄帝创造了黄钟律，夏禹又效法黄帝，把自己右手中指三节、第四指三节和第五指三节的长度连接起来，作为九寸，就得到了黄钟律管的长度。然后他又根据自己的这一假材料，建议用当时的皇帝宋徽宗的三指的长度联接起来，作为黄钟律管的长度。于是到了崇宁四年（1105），宋徽宗特地下了一道诏书来肯定魏汉津所改定的"新乐"，为它定了"大晟乐"的名称。其实，大晟律也并不真如魏汉津所建议的用皇帝几个指头的长度连接起来所成的律。宋徽宗自己也承认，他因为听说皇帝的指头应该保密，所以，他并没有真正把自己指头的长度公开出来。所谓大晟律，实际是刘昺所定。而刘昺所定，则拆穿了说，实际是将当时的教坊律黄钟作为夹钟，从而推得的民间的黄钟音高标准。

在音阶形式方面，虽有肯定七声音阶和只用五声音阶、反对变宫变徵二音的分歧，但同样都是从神秘主义的观点出发，企图将音阶中的"宫、商、角、徵、羽"各音去与封建制度下的"君、臣、民、事、物"等社会现象联系起来，从而肯定封建统治的合理性。陈旸主张："盖五声十二律，乐之正也；二变四清，乐之蠹也；二变以变宫为君，四清以黄钟清为君。事以时作，固可变也，而君不可变；太簇、大吕、夹钟，或可分也，而黄锺不可分。岂古人所谓尊无二上之旨哉？"他认为，宫、商、角、徵、羽是正派的音；变宫，变徵是有害的音；宫代表皇帝，皇帝特别尊严，不能有两个，而且也不能变动，因此变宫不能应用。

在音域方面，有人主张只用一个八度以内的十二个半音；另一些人主张可以加用四个高八度的半音而用到十六个半音。

在宫调应用问题方面，有人从神秘主义角度把五音与五行和一年四季联系起来；



主张音乐中的调式应用力求与季节的五行属性相符合。还有“随月用律”的论点，主张在一年十二个月中间，每个月只能各用一个律为宫。

乐律问题上的神秘主义观点，一方面迎合了封建统治阶级维护封建专制的需要，另一方面却以其伪科学来扼杀了音乐艺术的发展。如在音阶、音域方面的限制，只能用五声，（宫、商、角、徵、羽）不能用二变（变宫、变徵）；只能用一个八度以内的十二律，不能用一个八度以外的音；这就直接影响了音乐表现手段的丰富。难怪到了明代，大乐律学家朱载堉会发出如下慨叹：“徵变为中，宫变为和，有此中和二音，七律备而成乐，是乃乐学千古不刊之正法也。何妥，陈旸未晓此理，专用五声，而黜二变，旋宫玩废，黄锺孤立、冬夏声亡，四时失序，无以赞化机而育万物，礼坏乐崩，莫斯为甚，遂使庙堂之上，不复得闻治世之音，此则何妥，陈旸之大罪也。举世惑之，至今未悟。呜呼！”在一个八度的音域之内，只能用五声，不仅给曲调的写作带来种种限制，而且也使乐器演奏的技巧不能得到充分发挥，因此，宋代及其以后宫廷雅乐、燕乐的衰微是必然的。唯有封建统治者藩篱之所不及的民间——汉族民间歌曲、说唱音乐、歌舞音乐、戏曲音乐、民间器乐，和少数民族音乐，得以自由发展。虽然统治阶级曾三番五次地禁歌、禁戏，妄图扼杀民间艺术，使之附就于自己的规范，但是，终如抽刀断水，民间音乐照旧依自身的规律不断往前发展。

同样，封建禁锢也窒息了多声音乐的发展。据《宋史》卷一

二九《乐志》载，宣和元年（1119）四月蔡攸上书，“乞报大晟府者凡八条”：“其六：旧制有巢笙、竽笙、和笙。巢笙自黄锺而下十九管，非古制度。其竽笙、和笙、竝以正律林锺为宫，三笙合奏，曲用两调。和笙奏黄锺曲，则巢笙奏林锺曲以应之。宫徵相杂，器本宴乐。”由此可见，在公元1119年以前，平行五度的和声在我国民间音乐中早已得到应用。而此时，在欧洲，名为discantus的复音音乐形式，也刚开始出现，此后由于对音乐和审美要求的追求等原因，而得以不断发展。可是在中国却由于宫廷雅乐家的反对，封建统治者的禁锢，多声音乐在专业文人创作和宫廷雅乐中消声慝迹。只有在天高皇帝远的地处边陲的少数民族中有多声部民歌，在汉族中也只有在封建统治者管辖所力不能及的劳动号子、戏曲伴奏与唱腔之间、民间器乐的即兴演奏之间有多声因素。虽然如前所述，衡量一个民族音乐的进步与否，并不能用织体的多声或单声为标准，事实证明，我们的民族音乐在单声织体方面达到了艺术的高度成就，能自立于世界音乐之林，但是，多声织体的未得充分发展，不能不说是封建禁锢给我们带来的一个缺陷，是一个薄弱环节。

封建专制主义、封建文化禁锢政策、狭隘的功利主义、复古主义确实是民族音乐事业发展的大敌！

（二）以写意为主的美学基础

说起中华乐脉异于它民族尤其是西方民族音乐的美学特征，总突出“意”的深远。似在神思造意之间，寄托了所有的情感，意趣和想象，包容了对音乐音响表现的追求。人感于物而生情，情而生乐，乐以感人，其乐与人的精神不可分，音乐的目的是“达意”，因而音乐创作的原则是“立意”。

1.儒家的伦理规范和民族内向心理

中国古代哲学是以“人”为主题的。然而，这里的“人”与西方所强调的带有强烈外向，进取性的“自由的个体主观精神”

有着本质的不同。中国哲学中的人的觉醒，从正统的儒家伦理观来说，是以人际关系为其核心，它从一开始就笼罩在社会、人伦的身份性秩序规范之中。君臣父子，忠孝礼仪。个体的主观精神必须从属于宗法制度下的社会大一统的“整体性意识”，而不能越雷池一步。个人根本没有位置。为了尽善尽美地实践这“修德”、“行礼”、“忠孝”的道德观，儒家的人生伦理哲学是在思维内容上强调个人内心道德修养与人格的自我完善，所谓“吾日三省吾身”，“吾善养吾浩然之气”，“吃得苦中苦，方为人上人”，达到其做“贤人”“圣人”的人生理想。

这种人生哲学在强调内心修养的同时，又指出人的本性是与天合二而一的，所谓“天人合一”。人的本性虽在人心，却又为天所授，圣贤之士只有知人性方能知天命，反之亦然。子思在《中庸》中说：“诚者，天之道也；诚之者，人之道也”。天之道是真诚无妄的，人道若要应合天道，也就理所当然的要通过“诚”了。这就要求人的内心修养只有达到“诚”的境界，方能通天地，与天地相匹配。于是个人内心的道德修养及人格精神的自我完善，必须遵循“尽心、知性、知天”的认识路线。

与儒家相对相成的道家的“天人合一”观，强调人的本体的存在与宇宙自然存在的同一性。这一“人的本体存在”是无限的，是对儒家以“礼”为核心的道德规范的否定，是皈依于自然的人性。“精神四达并流，无所不极，上际于天，下蟠于地，化育万物，不可为象，其名为同帝。纯素之道，“唯神是守。守而勿失，与神为一。”人的一切应仿效自然，任凭天道的自然运行，才能超世看尘垢，在心理上保持一种人格的独立。然而道家的“齐物”，并不存乎去探究自然中具体事物的存在变化。“天地与我并生，而万物与我为一。”“我”与“物”实则一体，亦可“无我”，亦可“无物”，“物我兼忘”之时乃即“天人合一”，从而达到“至人”、“真人”的人格境界。而“物我兼忘”只能

通过"心斋"、"坐忘"的内心领悟方能实现，它只是一种心理的追求和精神的幻象，于是也象儒家崇尚道德的内心自觉和人格的自我实现以适应封建大一统的宗法制整体意识，道家的独立人格却在自我的虚无性中找到内心的自由。

儒家、道家以及认为"物我皆为虚幻"、视真实存在只在于心灵感觉的佛教禅宗，他们的思维内容及认识手段都以个人的内心为主体，皆通过成就某种人格的内省功夫成就一种至高至美至善的伟大人格，异曲同工，相得宜彰，在历史的积淀中化为民族以内向为特征的文化心理结构。

这种实质上以人为主体的物我关系，在音乐艺术上强调内心的审美感受为重，精神可超形质。力戒"假外物，而失内真"。忽视了对音乐的规律性、本质性的探索。"大音希声"、"至乐无声"，除了直接的内心体验，那些要求把音乐作品与具体的客观事物相验证的"形似"，是不能够审其美的，"夫知者不言、言者不知、故圣人行不言之教"（《知北游》）。物不能够将世间的情感描绘尽净，"人之所欲无穷，而物之可以足吾欲者有尽"，只有从主观精神的理想去创造，才能超出物我的界限，与对象合一，创作出优美的作品来。于是神思造意则成为音乐创作中的至要。而人的主观精神，或飞升至恬淡澹然的虚无境界，离实而得虚，发展了引致听者作较为广泛而玄远联想的希微声言、淡朴之曲，或在现实社会的最高道德准则——"礼"的制约下达到"中和"的规范，不偏不倚，"无过无不及"。在抒情之时，强调节制。所谓"发乎情，止乎礼仪"，"乐而不淫，哀不至伤"，"喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和"，"情见而意立，乐终而德尊"，发展了以"雅乐"为代表的"中和之乐"。无论是文人创作还是民间音乐，都较注意分寸感，讲究恰到好处，强调的多是"含蓄"、"蕴籍"，而在主体精神的感受上追求一种"余音"和"余味"。

在这种人生哲学基础上，音乐客观音响的自足体失去了位置。虽然它更深刻地触及音乐与社会、与人的情感等艺术的本质，但却阻碍了音乐音响自身表现力的发展和丰富。

2.“气”的一元论与辨证的哲学自然观

音乐史告诉我们，在明代以前，中国音乐无论在作曲手法、演奏技巧、乐器及音乐作品的数量、规模、内容和形式等方面，都是西方所不能企及的。因此，说中国重“意”忘形，似乎有些矛盾，然而，我们若从中国古代哲学自然观的角度，也许能获得进一步的认识。

英国著名科学史家李约瑟博士曾提出过一个颇有价值的论点：“在希腊人和印度人发展机械原子论的时候，中国人则发展了有机宇宙哲学”。这一有机宇宙哲学的核心，乃为朴素唯物主义与朴素辨证法相统一的“气”一元论的自然观。

早在《周易·系辞》中就有“精气为物”之说。东汉的王充更明确指出，世界万物“因气而生，种类相产，万物天地之间，皆一实也”作为世界元初之实体的“气”，乃是中国古代哲人们“十分自然地把自然现象无限多样性的统一看作自明的东西。”正是以“万物之始皆气化，既形，然后以形相禅，有形化”，这种原始自发的朴素唯物观来总慑客观世界的万有。

由此可见，“气”一元论与西方原子论自然观在承认世界本原统一于物质性的问题上是一致的。不同的是，中国古代关于气的物质结构并没有一个实体的、可见的物质形态。它“其上不皦，其下不昧，绳绳不可名”，在舀黑晰眇，往来混沌中包含了无形、无限的意味。这一点可以“气”与阴阳五行的关系见其典型。早在春秋时期，作为神学代表的观念“天”已开始动摇，人们用五行、阴阳来解释万物的构成。宇宙统一于物质性的观念，第一次得到朴素直观的说明。然而，处于物质发展更高阶段上的阴阳五行尽管是自然中较具普遍性与一般性的东西，却因为有着

更为具体的形状和性质（即金、木、水、火、土）而失去了彻底解决“万物之宗”的意义。反之，从作为阴阳五行的母体的这种“不可名”的“气”中去寻求宇宙万物的统一，内涵将更为丰富。它不仅使阴阳五行的具体对立包括在一个统一体中，又作为古人眼里的一种“未定规的物质”，最具普遍性、一般性、无限性与形体的最不确定性。弥满宇宙，聚则成形，揭示了物质的隐藏的形态。承认了世界的物质性，然而又不把物质的某种结构形式绝对化、永恒化。体现了物质世界是物质结构与形态无限多样性的统一。显然，这种物质观较之古代西方哲人更有代表性。但是，正因为“气”一元论区别于西方原子论重视有形的微观物质粒子性的一面，所以在对物质的内部结构及不同事物的不同性质的探索方面显得无能为力，而只能直观、朦胧，以思辨臆测去解释物质世界。可以说，“气”一元论所强调的整体性、连续性、抽象性观念，乃为中国古代哲学理论思维的基调。

哲学自然观与一定的思维方式相依存。古代西方的原子论自然观与其形式逻辑的成就不可分。逻辑在那里是“研究自然的工具”，因而，注重形式思维、抽象思维，力求从独立于自我的自然界中抽象出某种纯粹形式的简单观念，如：时空、质量、位置等。原子论自然观可以说脱胎自抽象的思维方式。而“气”一元论中，“天地合而万物生，阴阳接而变化起”及“一阴一阳之谓道”的对立统一观，则反映了中国古代哲人注重思维的辨证，以联系的整体的观点去寻找一种包容万有的复杂物质，于是，在自然观上也奏出了物我不分、天人合一的旋律。

万物既然由“气”所构成，音乐也不例外。中国古人就是用“气”的观念来说明音乐的发生和形成。根据声学原理，音响的产生是依凭物体振动引起空气振动所产生的压力波——声波所致。古人早已直观地认识到这一点。《管子·轻重篇》：“吹熏箎之风，动金石之音”。《诗集传》：“如物因风之动以有声，

而其声又足以动物也”。（古代素有风即气之说，“风，气也”《广雅·释言》。“大块噫气，其名为风”《庄子·齐物论》），稽康在《声无哀乐论》中说：“夫声音，气之激者也。”凡此种种，不外乎说明一个问题，即“声”由“气”而来。但是，人们发现自然界中不规则的群声，是零碎单调的孤立的单音反复，更是索然无味。因此，在美的意义上的音乐的形成，则来自于“气”的运动规律。

“流水不腐，户枢不蠹，动也，形气亦然。”“形气”因动而成势，且有旺盛的生机与活力。古人高度凝炼地以阴阳二气做为“气”的基本形态。《周易·序》：“万物之生，负阴而抱阳，莫不有太极，莫不有两仪，絪缊交感，变化无穷。”《老子》四十章：“万物负阴而抱阳，冲气以为和。”《国语·周语》：“天地之气，不失时序”。寻其基本要旨，它的运动规律是建立在对立统一基础上的和谐与有序。

“动而生阳，动极而静，静而生阴，静极复动”。古人用阴阳二气的一动一静，一往一来，一阖一辟，一升一降，相互对抗流转，交合消长的运动形态，来说明“气”是如何能动地，神妙地凝聚在由自然形态的声到艺术性质的乐的过程。正如古人之所云：“一气、二体、三类、四物、五声、六律、七音、八风、九歌，以相成也。”“掌六律六同，以合阴阳之声。”“凡乐，天地之和，阴阳之调也。”

音的对立运动的基本形态以高低、长短、强弱、迟速等为主要特征。“大小相成，始终相生，倡和清浊，迭相为经。”古人在摆脱自然声状态的实践中，根据最早的乐器所能吹出的音（如陶埙、仑等）。使原来游离而不确定的音高和音与音之间的关系得以初步明确的规定。并在编管乐器的制作中，不自然地暗合协和的原理。经长期发展，自然地推衍成一个五声音阶，创造了我国最古老最基本的音调体系。于是，“声亦如味”，产生了符合

乐律规范的“声”，这个“声”就是音乐形成的第二个形态——“音”。恰如《礼记·乐记》中说的：“声成文，谓之音。”

节奏、和声、旋律、五声、六律、八音是客观存在的音乐现象。如何才能将这些相对独立的个体编织在一个整体的结构网中，合成一个统一的规律。也就是使“音”发展到它的高级形态——“乐”。乐者，“比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”最初，人们对各种互有一定和谐关系的“音”逐步加以选择，以及对各种“谐合关系”认识的先后，分别按一定结构关系加以组合。形成上述独立的诸个体(音乐要素)的统一。《吕氏春秋·大乐篇》：“声出于和，和出于适，和、适，先王定乐由此而生。”这种“和谐”，与人的听觉感应上的融合感正是源之于“气”的功用，由此方能“类同相召，气同则合，声比则应，鼓宫而宫动，鼓角而角动。”《汉书·律历志》言及：“予欲闻六律、五声、八音，言以律吕和五声，施之八音，合之成乐。”也就是说，五声由十二律来协和，通过多种不同乐器以表现之，方能成为“乐”。换言之，“乐”的形成，就是在其内部诸要素的互相对立、依存、渗透中达到其自身的和谐与有序。从而符合了阴阳二气的运动规律。正是“气”使音乐诸要素得以运转。获得动力。“奏之以阴阳之和，……其声能短能长，能柔能刚，变化齐一，不主故常”，变化运行各向其自身的对立面复归。这也说明音乐的和谐有序，并非模棱两可，折中苟且，而是包含了充分的力量对抗与运转。

“乐者，音之所生也。其本在人心之感于物也。”在音乐的形成中，人的主观精神是不可忽视的重要因素。从“气”的自然感应观来看，“气”能自感、感物，把有形无形万物联成整体，并且包括了对人的感觉、情感、思维等现象。古人认为精神是“气”的一种外化。“人函天地之气，有喜怒哀乐之情。”“气之动物，物之感人”。“灵气在心”方能“蕴乎内”，有着充盈

的富于个性特征的主观精神；“著乎外”而将这种精神以“气”的运动形式在作品中得到生动的表现。在音乐艺术的创作过程中，作曲家处于中心环节，他们从各自的角度同客观对象发生联系。不论是相同或是相异的对象的选择，由于创作主体的折光，在作品中的反映也是各各不一的，形成了艺术现象上的不同风格。曹丕说：“文以气为主，气之清濁有体，不可力强而致，譬诸音乐：曲度虽交，节奏同检，至于引气不齐，巧拙有素，虽在父兄，不能以转子弟。”所以，艺术家注重于规律的掌握和艺术情操的陶冶是十分重要的。“志深而笔长，梗概而多气”，“情深而文明，气盛而化神”，“神游于物外”，方能抚琴动操令众山皆响，与天地同功。

“气”的物质属性和精神外化的合一，构成音乐的最高境界。即：从整体上把握音乐形成的全过程，使声、形（以声类形）、神、意、趣，高度和谐有序地统一于一个生命的整体中。这正是创造音乐美的关键之所在。加之以中国人对“气”的运动规律周而复始，无往不复的领悟，表现了中国人对空间和生命的一种非紧张的对立和抗衡，体现出一种纵生大化，与物推移的风度，完成整体的统一与和谐。从而形成了行云流水，清秀简淡的特点，以及含蓄蕴籍、神超形越的意识。这正是我们民族音乐的一大特色。

然而，这种把宇宙间的一切，视为有机的统一整体的“气”一元论及其对运动规律的描述，由于先天的局限，无法沿着实验的分析的道路，以致构成严密的科学理论，无法将自然界抽象化，并从事物的联系中抽取出共同的性质，加以广泛深入的研究。在音乐上，不可能就客观音响的本质规律与变化发展，予以符合于物理学、数学的音响声学原理的探究，以独立地自足地发展它自身的科学，加之其易为神秘色彩笼罩的局限，使中国的单音音乐结构得不到革命性的冲击，而在长期的持续稳定中趋于僵

化。

3.思维的“写意”特点与具象的概念乐思

中国哲学的思维方式，着重于特殊、具体的直观领悟，“观物取象”，“立象以尽意”。就如似乎最为抽象的“气”一元论，实际上并非纯粹抽象的逻辑性启示，而是从混沌的物象之中体现为宇宙本体类的具体概念。对于世界的解释往往是描述的，而非理论的，从内心直觉来把握客观物质世界，而非分析、综合、判断、推理。于是衍伸出了诸如“言不尽意”、“立象以尽意”、“得意而忘言”等哲学命题，又有形神、气韵、风骨等等美学范畴。形神、言意等虚实辩证关系，渗透到艺术中所包含的物我关系，叙物以言情，索物以托情，触物以起情，于是情尽物者，情附物者，物动情者。大大充实了使主观情感客观化、对象化的形象思维方式。这种思维方式在音乐创作中则表现为“具象的概念乐思”。它与西方音乐“抽象的逻辑乐思”是不相同的。抽象的逻辑乐思，首先立足于对现实世界所具有的必然性，普遍性，即它的内在本质和规律的探求的哲学目的。注重从数学与声学的观点去研究音乐节奏的和谐，发现声音长短、高低、轻重等等质的差别都是由发音体方面的数量的差别所决定的，音乐的基本原则在数量的关系上，因而偏重于形式结构的探讨。尤其在发展了和声、复调等一系列音乐理论之后，在音乐创作中用发展乐思和变奏乐思的纯音乐手法，以近乎逻辑的音响语汇去揭示人的感觉和感情的运动形式，丰富了音响的表现力。而“具象的概念乐思”则注重内在主题，强调神思造意，情景交融，物我为一，物我相忘的艺术境界。“情生于景，景生于情，情景相生，自成声律”，无论从创作或是欣赏的角度，都必须以主体的人的内心感受为主，充分发挥审美联想的对象化规律。“具象的概念乐思”贯穿了哲学上的辩证思维特点。在音乐的运用上，强调以艺术的“虚”去表现生发于“实”的意。所谓“离实得虚”。戏曲音乐中的

"一曲多变运用"的创作方法和曲牌、板腔、行当等程式化的艺术形式就是范例。然而，可感的具象是依内心的"意"去完成的。因此，西方音乐高度抽象化的逻辑乐思，在中国音乐中又转而为"化实"；抽象的音乐音响，必须依靠想象的媒介（具象）去使它生动可感，追求"弦外之音"那深邃默契的旨趣。所谓"高山流水"、"醉渔唱晚"是也。这种美学思想体现在音乐技巧上，就特别着重旋律自身线条的细致、内韵，充分发挥了旋律的延伸能力。通过多变的调式、调性，铺衍的曲式以及腔韵的循环变奏，使一个音乐主题能够不断发展，繁复纷纭，变化万千，确达到了神妙的境地。这也是我国音乐在形态学上有着丰富的宫调理论，多彩的曲式结构，数以千百计的声腔、调类和调族，以及程式化的形式美的原因。也使这"线的艺术"达到了它的极致。

（三）音响表现形式的单音性

音乐艺术区别于其他艺术形式的重要方面，就是依靠有规律的声音（主要是乐音）为表现手段。然而，西方（主要指的是欧洲）民族与中华民族由于民族心理、哲学基础、审美趣味的不同，在音响表现形式方面也有不同的结构特征。正如西方绘画在运用线条的同时，还十分注意明暗效果，而追求造型的立体性一样，在西方近现代音乐发展中，除继续讲究旋律的横向展开外，更着力于多声部之间的复调、和声关系的纵向组合，属于复音音乐。在中国，和国画、书法多在"线"上下功夫相联系的，中华民族的传统音乐艺术的音响表现形式，是以横向的旋律展开为主要表现手段的单音音乐。如果说，在绘画中可以称为"立体思维"与"线性思维"的话，那么，在音乐上是否也可以叫做"纵向思维"和"横向思维"呢？

值得注意的是，曾经有人以单音与复音为音乐发展的先进与落后标志。对中国音乐的单音性提出非难。甚至认为，音乐发展的前景就是复音音乐，中国音乐只有往此迈步才是前进。其实，

这是一种十分片面的、错误的看法。持这种看法的人，只要进一步了解中华乐脉单音结构、横向思维的特点，是会有所领悟的。

1，少与多的统一——以最单纯的手法表现最丰富的内涵

如前所述，由于中华民族的内向心理和"气"一元论，崇尚自然追求自然之美的美学思想，所以，在艺术表现方面，强调以艺术的"虚"去表现生发于"实"的意。在音乐领域内，也同样注重于内在主题的微妙变化，强调神思造意，情景相融，物我为一，物我相忘的艺术境界，而达到"少"与"多"的辩证统一。

"少"，是局部的少，就是在每一具体作品、个别乐种、个别曲牌、板式局部段落，都讲究简朴、率真，力求以最单纯的手法表现最丰富的内涵。

在板腔体的戏曲音乐中，各个剧种内部，虽然只有几种声腔，但是，那丰富的节奏、速度、板式、行腔的变化，却往往能适应喜、怒、哀、乐各种感情表达的需要，配合着复杂的戏剧情节，而显得生动、逼真。

在同一声腔的各种板式之间，如果以原板为基础的话，慢板是其速度的放慢、节奏的扩展、结构的延伸、行腔的繁衍，流水、快板是其速度的加快、节奏的压缩、结构的收拢、行腔的简略，它们之间在旋律框架、骨干音、起落音、板位等方面是那么的相似，在人物感情的抒发方面却又有那么大的差别。

湖南民间音乐中的"扬调"与"屈调"，四川高腔、清音中的"甜平"与"苦平"，陕西秦腔中的"花音"与"苦音"，潮州音乐中的"轻三六"，"重三六"，"活五"等，同一曲调只改变一二个音级却能产生截然相反的效果。喜则令人心旷神怡，悲则使人痛心疾首，然而那深邃的意境却唯有在仔细的品味之中。

民族器乐曲中，一曲《春江花月夜》，"合尾"乐句的反复再现，就象是串联珍珠的玉环，增添了无限的函雅和深情，以双

主题变奏为基础的《二泉映月》，是只个别乐句或结构部分的扩展引伸、压缩简化，却带来内在情绪的巨大展开，泉、月、情、景，相互交融，爱、憎、怨、愤，起伏跌宕，简炼的手法，丰富的思想，深邃的意境，令多少中外名家折服。

《茉莉花》、《绣荷包》、《绣金匾》、《小河淌水》、《赶马调》、《小白菜》、《玛依拉》、《伊玛牙吉松》、《牧歌》、《道拉基》、《嘎哦丽泰》，在那几个乐句的吟唱中，凝聚着多么浓烈而深挚的感情！从中又可以窥探出多么丰富的民族心理的历史积淀！

艺海珠贝，不胜采撷！

正是由这精巧、雅致的无数的"少"，汇聚成了广袤博大的"多"。

"多"，是从整体而言，中华乐脉确如五彩缤纷的单音旋律的汪洋大海。在这里蕴藏着历史的精萃，民族的奇葩，地域的珍品，生活的浪花。《猗兰》、《广陵散》、《碣石调幽兰》、《酒狂》、《流水》、《潇湘水云》、《捣衣》如果将那上千首传统琴曲谱都化为旋律音响的话，我们从中确实可以感受到自孔子以来，中华民族的二千余年的历史心声。

杵乐、畲歌、弦子、锅庄、长鼓、芦笙花儿、牧歌、苗族飞歌、侗族大歌、白族白菜调、赫哲族的"阿呢呐"、达斡尔的"鲁日歌乐"，以及各各不同风格特点的旋律倾吐着各民族人民诚挚深切的感情。

江浙小调，客家山歌、信天游、山曲、爬山调、沂蒙山小调、神歌、四句头，声声句句，百态千姿的单声旋律，从中华大地的南北东西传来，饱醮着风俗人情的特色，闪烁着生活雨露的珠光。

伴随着不同生活环境出现的各种山歌、小调、劳动号子，不仅旋律迥异，节奏不同，而且迸发出中华民族在不同生活环境中

的吟咏、哼唱和呼号。民歌、戏曲、歌舞、曲艺、民族器乐更以其各不相同的音乐艺术形式，展示着我们民族的不同生活侧面，表达了我国人民的思想、感情、愿望。

然而，这一切又都体现在以横向思维为主的单音旋律之中。那一支支旋律，其线条的丰富多彩，就象我国书法艺术般的，它不是整齐一律均衡对称的形式美，而是这么多样流动的自由美，行云流水，骨力追风，有柔有刚，方圆适度。一字字、一篇篇、一句句，都包涵着许多创造、变革、个性，然而又是那么简洁、朴实率真。融状物抒情于一体，兼造型表情之特性，表现出种种意趣气势，形成多种风格流派在它们的面前，谁能说“线的艺术”、“横向思维”的单音旋律不能达到艺术的高峰呢？

2.渐变规律与量的累聚

中国传统音乐如果与西方（欧洲）传统音乐进行比较的话，在结构原则和发展过程中也表现出不同的规律。

（1）结构原则的渐变规律。

在结构原则方面，两者的差异在于：一个强调统一，一个强调对比。中国传统音乐偏重采用在统一基础上呈现对比的原则，常以渐变的方式来表现对比，要求自然、柔和的变化，逐渐显示出不同。欧洲传统音乐偏重采用在对比基础上完成统一的原则，常用突变的方式来表现对比，追求鲜明、强烈的变化，突然显示出不同。其表现有以下几个主要方面。

在一个音的构成及音与音的连接方式上，中国传统音乐中，由“音腔”造成的音本身常有音高音色的变化，音与音之间用“腔”把两个点连接起来，呈现出曲线式状态，体现了渐变原则；欧洲传统音乐中，音本身构造的稳定性，音与音之间由点到点的“直线式”状态体现了突变原则。

旋律发展手法，中国传统音乐较多的采用以一首曲调为基础，用加花、添眼、换头、衍展等手法展开乐思，基本上是一种

曲调在横向上逐渐变化；欧洲传统音乐则常常把一个动机在不同音区、不同调性上重复、模进、变形以展开乐思，是动机在横向、纵向上的跳跃变化。

以变奏曲、联曲体为代表的中国汉族传统曲式，结构布局的特点是强调统一，在统一的基础上逐渐变化，展开乐思，即使是三部曲，也常为ABC式，若采用ABA式，B与A的对比也往往较为模糊。以三部曲（ABA式）为代表的欧洲传统曲式则强调对比，在对比的基础上完成统一的布局；其变奏曲也往往在整体布局上隐伏着三部曲的结构框架。

在较大型音乐作品的速度布局中，中国传统音乐作品速度往往是由慢逐渐加快，板式由松变紧，大都采用"散——慢——中——快——（散）"的速度布局。欧洲传统音乐作品常用"快——慢——快"、"慢——快——慢"的速度布局。

调转换中，中国传统音乐以五声音阶为基础，各种调式不象大小调体系那样强调各音级的功能性，转调时经常采用"变宫为角"（往上五度调转换）、"清角为宫"（往下五度调转换）的手法，过渡自然。欧洲传统音乐则强调调式的功能性，也就是强调音级间、调性间的力度关系，对比关系，转调时调性对比鲜明。

（2）历史发展过程中的量变的累聚

如果说在欧洲音乐的发展中，我们看到的是曾经经历过由单音音乐向复音音乐的质的变化的话，那么，在中国音乐的历史发展过程中，主要是在单音音乐内部作量的变化。其间，各个历史时期虽有宫调、节奏、旋法、演唱演奏形式、乐器等方面的改换和增删，但都没有发生由单音音乐向复音音乐的质的改变。在由民歌向歌舞、曲艺、戏曲、器乐的发展中，虽有演出形式、内容、节奏、板式的移变，也并没有出现音体制的转换。在各种戏曲音乐内部，地区、流派、个人虽有多样的创造，但终究也以"移步不换形"为原则，仍在保持本剧种音乐、声腔固有风格特

点的范围之内进行革新。正是由于这种强调渐变规律，只在量的累聚上做文章的特点，所以，使中国传统音乐在几千年的历史进程中，一直保持着相对稳定持续发展的单音性结构。

3.新因素的萌发与遏止

如前所述，封建统治者的禁锢虽然严密，但是人民群众出于对音乐艺术美的追求，对于多种音响表现形式的探索，在封建统治藩篱之所不及的劳动号子，戏曲音乐，少数民族民歌中，也曾出现过复音因素。劳动号子的领唱与合唱之间，戏曲音乐的唱腔与伴奏和伴奏之间，畲、苗、侗、瑶、壮、傈僳、纳西、高山等少数民族的民歌中，都有多种多声组合形式，或则近似复调，或则近似主调，为音乐表现力的丰富和变化带来了一股清新的气息。然而，种复音音乐的发的发展毕竟有很大的限制，并未形成我国音乐结构的一种质的变化。

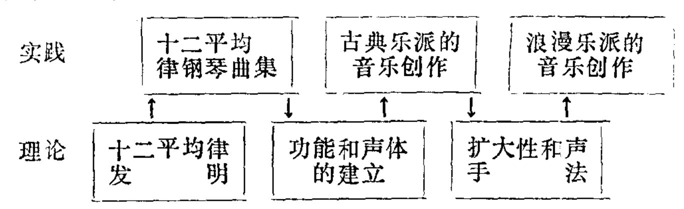
这到底是为什么呢？

我们认为，可以从两个方面来进行考察。

一是音乐的思维方式问题；如前指出的，我国传统的以单音旋律为主的音乐结构，注重于旋律线条的变化发展，着力于声部内部的横向的展开，属于“线性思维”、“横向思维”；欧洲以多声旋律结合的复音音乐结构，讲究各声部之间的纵的关系和块的效果，并已形成一套纵向结合的规律，属于“立体思维”、“纵向思维”。这种思维方式既与美学基础有关，也与民族心理的历史积淀相联。如果从这一角度来分析我国民间业已存在的多声音乐的话，就可以明显地看出，它们的基础仍然是线性思维和横向思维。如：流行在福建南部和台湾全省的歌仔戏（在福建叫芗剧），其《七字调》的伴奏与唱腔之间，伴奏乐器之间，都形成了多种形式的声部结合，声部与声部之间既有节奏对比，又有以协和音程（四度、五度、三度）与和弦的纵向关系，还在台湾笛与其他乐器之间形成了D徵调与D羽调的对置，其伴奏织体应

属主调与复调相结合的综合体，效果十分丰富。然而，若仔细琢磨的话，其思维方式仍属线性、横向思维。因为它的多声音乐是在充分发挥各伴奏乐器性能，注意各伴奏乐器旋律线条的流畅动听的基础上，才形成纵向的声部结合。其中，演奏者们思维方式的着眼点，主要在于横向的声部进行、单声旋律，声部之间的纵向关系具有更多的即兴性和偶然性。同样的，在闽东畲族"双音"的声部结合之间，二个演唱者之间亦分别地以追求自身横向的旋律的变化、展开为主旨，而在声部之间的纵向结合关系方面有许多偶然和即兴的因素。

二是从偶然性到必然性的变化，以及音乐发展的循环加速机制看。事物发展的规律，往往有一个由偶然到必然的过程。复音音乐也有从个别审美追求所造成的声部之间的偶然结合，到整体的按一定规律性组织的发展过程。而加速发展过程的必要措施，就是由实践到理论再回到实践的循环，其中每一次对实践经验的正确总结的理论，再回到实践中去指导实践，就能起到加速艺术发展的作用，在科学技术发展史上叫"循环加速机制"①。同样的，在近代西方音乐的发展中也形成了实践、理论之间的一种相互依赖、相互促进的循环过程。使理论对实践起了指导和设计作用，实践对理论起了鉴别作用。下图证明了这种循环加速机制对复音音乐的建立和发展的作用。



在这一过程中，我们可以看到音乐理论的研究为音乐艺术

注①：金观涛等《历史上的科学技术结构》（《自然辩证法通讯》1982年第5期）

实践开辟了道路，新的艺术实践的产生又向理论研究提出了新课题，同时，艺术实践中新技术的创造也促使了更完备的理论成果的诞生。如此循环不已，相互促进，便形成了强大的加速发展机制。

然而，在中国古代封建社会的长时期中，或则由于统治者对科研成果的扼杀，使朱载堉在前人实践基础上总结发明的十二平均律得不到运用；或则由于封建文人鄙薄“贱工之学”而不愿意与工匠、艺人相结合，使理论研究走向复古主义的死胡同；或则由于取媚于封建统治者，将乐律理论附会于天文、历法、五常、五行，而引向神秘主义的陷井。使中国传统音乐在几千年中只是稳缓发展。对民间戏曲、民歌中所存在的复音音乐的实践，则由于缺乏从理论上进行总结、升华，只能任其自生自灭，而不能产生由偶然到必然的飞跃，建立民族复音音乐体系。这就是中国的复音因素的萌芽之所以不能成长壮大而遭遏止的主要原因。

三、 中国古代相对稳定持续发展音乐结构的形成发展阶段

1.周代到春秋战国，这是中国古代相对稳定持续发展音乐结构原始模板形成的阶段。儒家所想象的周代制度是理想的礼乐制度，礼是充满乐的空气的礼，乐是适合着礼的形成的乐，换言之，礼要乐化的礼，乐要礼化的乐，礼与乐各有特性，互相补充，互相节制。据记载，此时的音乐有鲜明的等级观念，所谓“天子用八，诸侯用六，大夫四，士二。”设置大司乐，管理音乐行政、教学、表演、有工作人员1463人。并规定了对世子和国子进行音乐教育的课程、内容、进度，是施行“乐教”最有效的时期。乐分雅乐（包括六代之乐、房中乐、诗乐、四夷之乐），俗乐，已有五声音阶、六声音阶和十二律，初步奠定了五声性旋法和单音

体制的基础。儒家的礼乐相成与“中和”音乐观，在春秋战国的百家争鸣中逐渐形成体系。因此说，中国传统音乐结构的模板在此时期已基本形成。

2.秦、汉，是相对稳定持续发展的音乐结构确立的时期，秦始皇统一中国，建立了中央集权政府和郡县行政管理制度；汉武帝完成一体化结构，使封建大国趋于稳定。董仲舒独尊儒术，确立了儒家思想在中国封建社会的统治地位。儒家的音乐思想也得到了适时的改造而取得了独尊的的地位，成了历代封建统治阶级的基本指导思想。礼乐合而分之，礼乐制度被经典化；京房六十律的研究，基于三分损益法而越出十二律体系，对后世不同途经的各种律制的探求有一定程度的启发意义，但是他的以律附历的做法亦为后世带来了神秘主义的影响；《相和歌》中包含着由原始民歌直到歌舞《大曲》不同艺术水平的各种音乐，歌舞音乐成为这一时期音乐发展的主流，这些音乐都循着单音体制的渐变规律在稳缓地发展着。总之，中国传统音乐结构的体系在此时期已经确立。

3.魏晋南北朝，是相对稳定持续发展的音乐结构受到冲击并实行大融合的阶段，在政治上大动荡的时代中。北方人民向南方迁移，西方和北方的少数民族向内地迁移，带来各地区、各民族人民独特的音乐艺术，既是对原有音乐结构的冲击，亦为音乐上的大融合准备了有利的条件。龟兹乐、西凉乐、高昌乐的先后出现，又从另一方面构成了对原有音乐结构的干扰，并为隋唐时代的九部乐、十部乐奠定了基础。佛教的盛行促使了外来佛教音乐的传入中土。在乐律理论方面，既有以何承天、荀勖为代表的在科学理论研究道路上迈进的新律和笛律，亦有以钱乐之为代表的偏离了律学实际应用的三百六十律。嵇康的以《声无哀乐论》为代表的玄学家的音乐美学观点，也提出了对儒家礼乐相成、音乐单一功能论的挑战。这些音乐思想上的新变，少数民族和外国音

乐的传入，以及随之带来的乐器乐律、音阶、宫调理论都构成对传统音乐结构的冲击，并将推动中华乐脉各组成部分之间的融合与交流。

4.隋唐，是相对稳定持续发展的音乐结构的成熟时期。政治上的统一，为音乐上的进一步融合提供了有利条件，由九部乐、十部乐向坐部伎、立部伎的进化，标志着传统音乐结构对其他音乐结构的融合和消化。庞大的大乐署、教坊、燕乐、梨园等机构的设置，大曲、法曲、十部伎等的出现，使唐代音乐出现了一个高峰。白居易进一步发挥了儒家"乐与政通"的思想，肯定了音乐的政治作用和音乐内容的重要性。晚唐新俗乐的出现重又确立了与传统有紧密联系音乐结构。

5.宋元明清，是相对稳定持续发展的音乐结构僵化。新因素萌发的时期，宋代理学的兴起，儒家音乐美学建立起比前更为复杂的思想体系，复古主义、神秘主义笼罩乐坛，成为封建统治阶级没落时期的思想反映，并阻碍着音乐艺术的正常发展。与此同时，及其以后的元明清代，民间戏曲音乐的成长，继承了以"写意"为主的优秀美学传统，逐渐追求情理交融，虚实结合，多种音乐创作手法的探索，丰富的流派唱腔的出现，为中华乐脉的发展带来了蓬勃的生机。民间歌曲、曲艺音乐、民间歌舞音乐、民族器乐也出现了新的繁荣景象。在某些民间音乐形式（如戏曲、民歌）中，萌发了新的复音音乐的因素，但是尚未形成体系。

四、冲击与反刍、消化——魏晋南北朝时期到唐代的音乐大融合

在中国音乐历史上，对于相对稳定持续发展的音乐结构，曾经有过几次冲击和干扰，其中最大的一次冲击是出现在魏晋南北

朝时期。从公元220年到公元589年这三百多年的时间里，中国经过了由长期分裂、又逐步趋于统一的历史过程。随着传统儒学在思想界的动摇而产生的玄学，形成了从内部对传统音乐结构的美学思想基础的冲击；与佛教传播和少数民族内迁同时而来的佛教音乐和少数民族音乐，构成了强大的外部干扰。

1.冲击

（1）玄学对儒学的冲击

当封建社会秩序遭到破坏，社会处于长期分裂和动荡不安状况的时候，在思想上，儒家正统已无法维持其统治地位，就出现了为新的门阀士族服务的玄学。玄学的代表人物是稽康，他的音乐思想在《声无哀乐论》中作了专门的论述。他首先提出了“声无哀乐”的基本观点，“心之与声，明为二物”，即音乐是客观存在的音响。哀乐是人们被能动以后产生的感情，两者并无因果关系。进而又阐明了音乐的本体是“和”，这个“和”是“大小、单复、高埤（低）、善恶（美与不美）”的总和，亦即音乐的形式、表现手段和美的统一。“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐；哀乐自当以情感而后发，则无系于声音。”音乐本身的变化和美与不美，与人在感情上的哀乐是没有关系的。“人情不同，各师其解，则发其所怀”，人心中先已存在的感情各不相同，对于音乐的理解和感受也就相异。“乐之为体，以心为主”，“至八音会谐，人之所说，亦总谓之乐，然风格移易，本不在此也。”在这里他明确地提出了与传统儒学相反的观点：音乐虽然使人爱听，但并不能起移风易俗的教育作用。这对秦汉以来儒家正统把音乐简单地等同于政治，无视音乐的艺术性的观点，无疑是一种大胆的反叛，并且认为，当音乐与政治存在矛盾时，关键问题不是从音乐方面去解决，而是在于改良政治，政治清明，就能产生“和”的音乐。还站在反对派的立场，攻击了那种不管自己政治的好坏，拼命反对民间音乐的儒家正统思想，反对他们以音乐的

哀乐为借口随便给音乐加上“乱世之音”、“亡国之音”的罪名。认为“郑声是声音之至妙”。

（2）少数民族音乐和外国音乐的传入

随着少数民族的内迁，中国和西域各国之间商业的繁盛，南北朝时期传入内地的音乐主要有：天竺乐、龟兹乐、西凉乐、高昌乐、康国乐、疏勒乐、鲜卑乐、安国乐、悦般乐、高丽乐。其中天竺、悦般、安国、高丽属于外国的音乐。鲜卑、龟兹、疏勒、西凉、高昌、康国等地属于少数民族地区。这些音乐的传入，除了带入大量的各民族、各国家的独具风格的新颖乐曲之外，还在乐器、乐律、音阶等方面引进了许多与传统音乐结构不同的新的因素。

伴同上述各国音乐而传入的乐器，种类繁多，如竖箜篌、曲项琵琶、五弦琵琶、笛、箫、贝、铜角、笙、铜钹、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、羯鼓、答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、齐鼓、檐鼓、正鼓、和鼓、筚篥、双筚篥等。其中，最重要的乐器是琵琶和筚篥。曲项琵琶，曲项，音箱作梨形，有四弦四相而无品，弹时用木拨鼓弦；约在公元350年前后与五弦琵琶一起由印度传入我国北方，公元551年以前已传到南方；后来成为唐代音乐的主要乐器。筚篥，木制管子，上开九个按孔，管口插芦哨一，约当公元384年（即吕光据凉州之时）随龟兹乐传入内地；它在宋代成为“众器之首”，称为头管。

在乐律、音阶方面，与琵琶同时，使平均律和西域音阶、五旦七声理论传入中原。对传统的三分损益律、古音阶和宫调理论形成冲击。具体见后论述。

2.反刍与消化

魏晋南北朝时期，玄学音乐思想，少数民族音乐、外国音乐的冲击，曾经引起了传统礼乐思想、乐律制度、音阶、宫调理论的混乱。对于这些冲击，传统音乐结构表现出了巨大的融合和消

化能力。然而这一融合消化过程是十分漫长的。对其中一些方面，甚至采取了类似牛的反刍胃对食物处理的方式，先把那些不容易消化的东西吸收、贮存起来，创造一个咀嚼消化的中转站，经过这一过程，再求得与原先占正统地位的音乐结构的融合。金观涛、刘青峰同志在论述中国封建社会的超稳定结构时，称之为"反刍"①。魏晋南北朝时期大量少数民族音乐、外国音乐的传入内地，就曾经经历过一个吸收、贮存的阶段，这一阶段甚至延续到隋、唐，到唐代末期才完成各种音乐之间的融合消化，形成新的俗乐。其间大致经历了如下三个阶段：

（1）西晋灭亡至唐初（公元316年到712年）雅（宫廷雅乐）胡（少数民族音乐和外国音乐）、俗（民间音乐）三乐鼎立。此前，汉朝音乐以雅乐、俗乐为主流，分别来自长城以北以西地区的少数民族音乐和来自伊朗、西域地区的外国音乐已开始传入，至南北朝，少数民族音乐和外国音乐大量东传，五世纪至七世纪之间，西域音乐东流，结果成为西域音乐最隆盛的时期。隋朝统一中国后，首先着手复兴雅乐，接着，七部伎、九部伎的设立，乃选择胡乐及俗乐中具有代表性的音乐，按一定程序从头到尾地演出。至此，雅、胡、俗三乐成为鼎足三立形势。雅乐，是集权国家统治者的宫廷皇室统治国家的象征，与民间并无直接关联。俗乐，是民间歌舞，经扩大规模，加入文人士大夫之琴乐，亦供宫廷宴庆之用。胡乐，是来自西域及边陲少数民族和外国的音乐，大部分亦属于宫廷享受。唐初，除上述三乐之外。尚有燕飨雅乐、散乐、军乐。目的，一方面供宫廷贵族的声色之娱，另一方面为显耀唐室国家权威供用于礼仪场合。

（2）唐朝中叶（玄宗时期，公元712—756年），胡乐、俗乐的融合。其标志有二：一是三部伎之成立，把原来按地区、国

注①，金观涛、刘青峰，《兴盛与危机》第265页。

家来源起名的西凉伎、龟兹伎、高昌伎、安国伎、康国伎、天竺伎、高丽伎等四部伎，改变成为按演奏形式命名的立部伎、坐部伎，立部伎八曲（安乐、太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐），坐部伎六曲（燕乐、长寿乐、天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐、小破阵乐），实为融合雅、胡、俗三乐所产生的一种礼仪乐。二是天宝十三年的胡部新声与道调法曲之合作。杜佑《理道要诀》记有"天宝十三年七月十日太乐署供奉曲名及改诸乐名"，所列举的二百二十多曲中，改变曲名者五十八曲，其中胡名改为唐名者四十七曲，唐名仍更改为新唐名者十一曲。此种改变并非只是曲名的改变。如唐玄宗所作的法曲《霓裳羽衣曲》，虽系开元年代河西节度使杨敬忠呈献的胡曲《婆罗门》的改名，但其基本精神实为胡曲之中国化性质。

（3）唐末（玄宗以后时期，公元756—907年），新俗乐的确立。唐朝末叶的音乐已超过胡俗乐融合的境界，而形成新俗乐，及雅俗乐对立的体制。在此新俗乐确立的过程中，引人注目的是坐部伎系的优势，若简言之，唐末俗乐实际上是除雅乐外，包含燕乐的所有音乐的通称；就坐部、立部系统区别之，系属于坐部，故当为唐朝中叶以来法曲系音乐所演变发展者。

这三个阶段，实际上也反映了我们民族音乐中，处理新旧音乐之间，汉族音乐与少数民族音乐之间，中外音乐之间等诸方面关系的大略过程。如果说，在第一阶段是着重于兼收并蓄、兼容并包的"吸收"的话，那么，第二阶段就是努力使汉族音乐与少数民族音乐，中国音乐与外国音乐之间相互交融消化的过程，进而，付出巨大的创造性劳动，推陈出新，形成面貌为之一变的、与旧传统既有紧密联系、又多有发展的"新乐"。因此，我们可以说，"吸收——融化——创新"是促成中国传统音乐往前发展的三部曲。

同样，对于南北朝时期传入的宫调理论也经历了一个消化改

造过程。

公元568年，北周武帝从突厥娶了阿史那氏为皇后，随之带来了龟兹、疏勒、康国、安国的音乐，还带来了擅弹琵琶的龟兹乐工苏祇婆。苏祇婆是一个世代相传的乐工，他曾从他父亲那里学来了西域所用的“五旦”、“七调”理论，“五旦”即五宫，“七调”即“婆陁力”（宫）、“鸡识”（商）、“沙识”（角）、“沙侯加滥”（变徵）、“沙腊”（徵）、“般赡”（羽）、“俟利箑”（变宫）等七种调式。这种理论传入中原后，到隋初，才由郑译将它与古代乐制相结合，扫除了乐制方面的混乱现象，将雅乐、俗乐纳于同一体系。据《隋书·音乐志》载：“隋开皇二年（582）郑译云：考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名，七声之内三声乖应，每恒求访，终莫能通。先是，周武帝时（568）有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶，听其所奏，一均之中，间有七声，因而问之，答曰：父在西域，称为知音，代相传习，调有七种，以其七调，勘校七声，冥若合符。……译因习而弹之，始得七声之正；然就此七调，又有五旦之名，旦作七调，以华言译之。旦者则谓均也，其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，以外七律更无调声，译遂因其所趋琵琶弦柱，相引为均，推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律，律有七音，音立一调，故成七调，十二律合八十四调，旋转相交，尽皆和合。”这段记载说明了郑译根据龟兹琵琶五旦七声的体系而推演成十二均，又将古代十二律旋相为宫的理论用于琵琶上的十二均。于是形成八十四调，此后，隋唐燕乐也就全部纳入这一乐制的范围之内。

从魏晋南北朝时期的事实，我们可以看出对少数民族音乐和外国音乐的吸收融化，是中国古代相对稳定的音乐结构向前发展的重要因素。

本书论文初刊一览表

论文题目	初刊刊物名称、期号、出版年月	备注
福建民歌的色彩区及其调式音调特点	《福建民间音乐研究》第一集 1981年7月	
闽东畲族“双音”的复调特点	《多声部民歌论文集》	与刘家基合作
畲汉民歌相互影响交流四例	《福建民间音乐研究》第三集 1984年10月	发表时用笔名“华犇”
福建戏曲各曲牌体系内部的贯穿联系	《福建师大学报（哲社版）》1982年第1期	
歌仔戏“七字调”的形成与发展	《福建师大学报（哲社版）》1979年第4期 《音乐学丛刊》第三辑	
闽剧唱腔风格的形成	《福建师大学报（哲社版）》1983年第2期	
庶民戏音乐与〔四平腔〕	《高腔学术讨论文集》1983年	
莆仙戏是宋元南戏支流的例证	《音乐研究》1983年第2期	与谢宝燊合作
宋代福建的戏曲和戏曲音乐	《戏曲研究》第十辑刊其第二部分1983年9月	
宋代闽人的音乐思想和音乐著述	《福建民间音乐研究》第二集 1982年12月	
写意中的写实	中国音乐研究所建所三十周年学术讨论会上宣读 1984年8月	与萧梅合作
福建南曲与汉民族音乐结构层次	全国传统音乐学第四次年会宣读 1986年8月	
中国古代相对稳定的音乐结构	《音乐研究》1987年第2期	与萧梅合作

后记

自1956年进入专业音乐学校学习开始，我曾先后对钢琴、作曲、音乐作品分析、外国音乐欣赏、中国近现代音乐史、指挥等产生过兴趣。也许是由于从小生活在闽西山区的环境中，那里的民间音乐的熏陶，使我种下了倾心于民族音乐的种子，所以，从1961年参加工作以来，我就选定了以福建民间音乐的教学和研究为毕生事业。并于实践过程中，正在不断加深着对这一事业的热爱。这是因为福建民间音乐确实历史悠久，遗产丰富，具有重要的历史价值和现实意义。

从历史上看，据古籍记载，唐肃宗（公元756—761年）时，福州观察使就拥有数十人之众的乐伎。唐懿宗咸通年间（公元860—873年），莆田县演"百戏"，迎接从福州来的宗一法师。五代时，出现了象建阳王感化那样深谙音律和表演的伶官。至宋代，由于北方屡遭外患，经济政治中心南移，中原文化源源流入，使福建的莆仙戏、梨园戏等戏曲得以形成，并出现了陈旸、蔡元定、阮逸、刘说等著名音乐家，其中，陈旸的《乐书》、蔡元定《律吕新书》在我国音乐史上有着重要地位。明代，福建戏曲艺人还漂洋过海至琉球国（今日本冲绳）演出《姜诗》、《王祥》、《荆钗记》等；清康熙二十四年（公元1685年）又前往暹罗（泰国）演出喜剧、悲剧和傀儡戏。明清期间，福建戏曲、民间音乐还随着华侨的足迹而远涉日本、东南亚、欧洲、美国。在中外文化

交流史上写下了光辉的一页。并使福建民间音乐的影响遍及海内外。

尤为重要的，是在福建戏曲（如：莆仙戏、梨园戏、庶民戏）和其他民间音乐（如：南曲）中，至今仍然保存着许多唐宋音乐的曲牌名称、曲调特点、乐器、演出形式、记谱法、宫调理论等。这些音乐在全国其他地方多已失传，在我省却尚能聆其遗响。这批珍贵的文化遗产，不仅为研究我国的音乐史、戏曲发展史提供了活的资料，而且为建立我国自己的音乐学术体系、创造社会主义时代的新音乐提供了宝贵的借鉴。每想至此，我的兴奋与自豪常不能自已。

可令人担忧的是，随着时日的推移，一批熟悉这些遗产的前辈都年事已高，并且许多人相继作古，如不抓紧发掘、整理、研究，就将成为千古遗恨。正是为了不使祖先留下的宝贵的音乐文化遗产在我们这一代人手中失传，为了不愧对我省二千多万父老，多年来，在教学工作之余，我和其他同志一道，致力于民间音乐的采集、整理、学习钻研，陆续写下了数十篇采访报告、心得体会等 在省内外和全国各学术性刊物发表学术性专题论文多篇。这些拙文，自知尚有许多缺陷和不足，其中一些论点尚有待于进一步完善、深化，但是，为了促进民族民间音乐的研究事业，为了对多年来的研究工作做一个回顾小结，使分散于各刊物、论文集中的论文不至散失，为了向国内外学者提供一份参考资料，就教于同行专家，并有利于国际音乐学术交流，特从已发表的学术性论文中选出十三篇，归成《民族音乐论集》。此中包括：福建民歌、畲族民歌的论文三篇，福建戏曲音乐的论文五

篇，宋代福建音乐史论文二篇，由福建音乐引发的对中国传统音乐规律以及有关中国传统音乐的研究论文三篇。有关福建南曲（弦管）音乐的九个专题研究，因已另有专著出版，此处不予重复。关于琉球音乐与中国音乐比较研究的论文，已由日本那霸出版社出版日文本《琉球、中国音乐比较论》，其中文版拟待来日再编他集。

敬请前辈、专家、同行赐教。

中国传统音乐学会会长、中国音乐研究所所长、研究员黄翔鹏先生在百忙中赐《序》。《序》中所论治学态度与方法，为我指出了努力方向。谨致崇高的敬意。

谨向多年来给我以帮助、教诲的前辈、老师、朋友、同行致以深挚的谢忱。

谨向在本书出版过程中给我以巨大支持的福建教育出版社的领导、编辑和出版组的同志，尤其是林毓琼编辑，致以衷心的感谢。

著　者

1988年3月12日　　于福州花香园

书名
前言
目录
一、福建民歌的色彩区及其调式、音调特点
二、闽东畲族“双音”的复调特点
三、畲汉民歌相互影响交流四例
四、福建戏曲各曲牌体系内部的贯穿联系
五、歌仔戏《七字调》的形成与发展
六、闽剧唱腔风格的形成
七、庶民戏音乐与【四平腔】
八、莆仙戏是宋元南戏支流的例证
九、宋代福建的戏曲和戏曲音乐
十、宋代闽人的音乐思想和音乐著述
十一、写意中的写实
十二、福建南曲与汉民族音乐结构层次
十三、中国古代相对稳定持续发展的音乐结构
本书论文初刊一览表
后记